



T H E U N I V E R S I T Y O F A L B E R T A

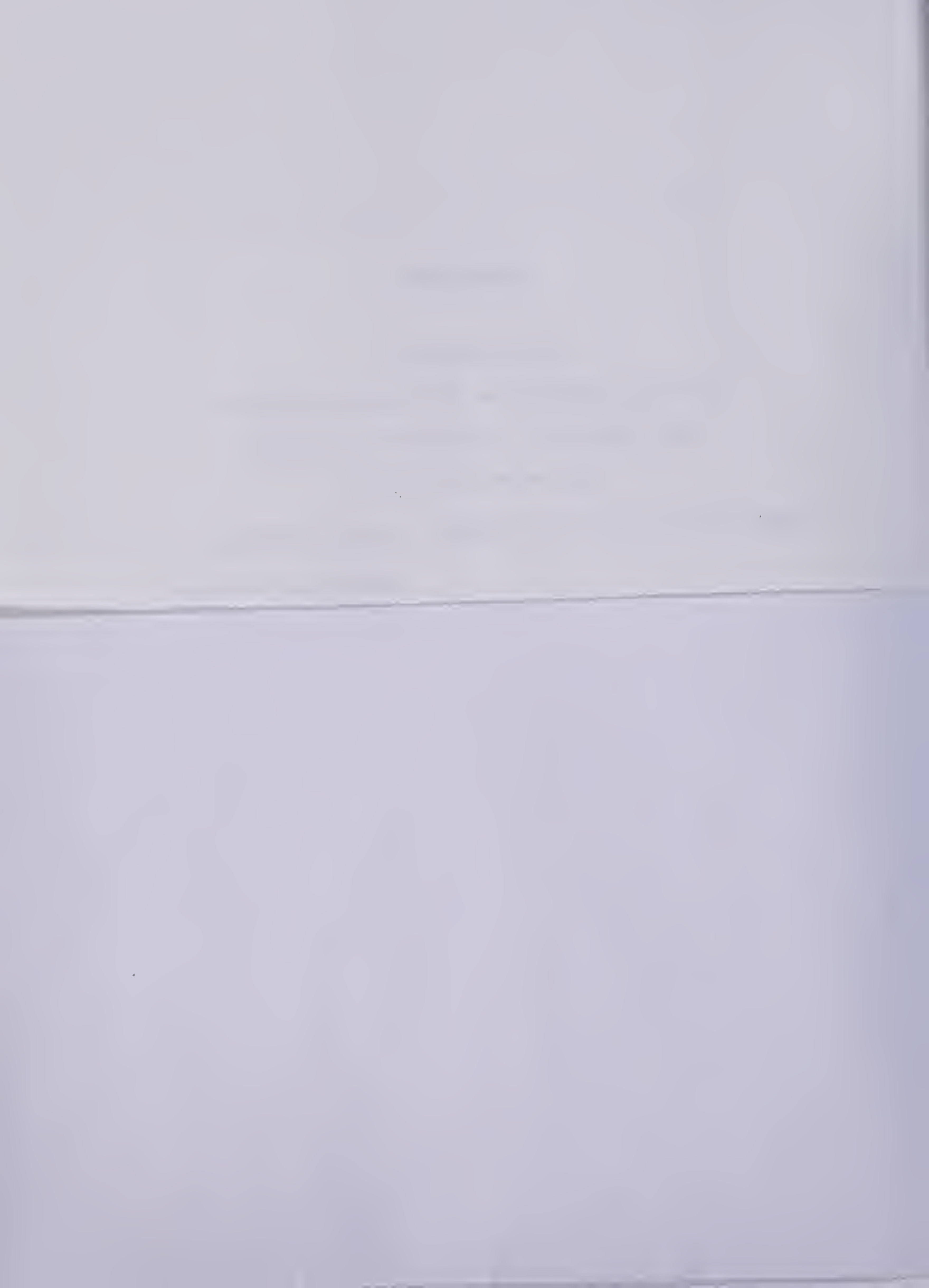
RELEASE FORM

Renate Eigenbrod

Abstrakte Sinnlichkeit: Ein Vergleich zwischen Heine und Gautier im Kontext der Philosophie und Literatur ihrer Zeit

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts in Comparative Literature

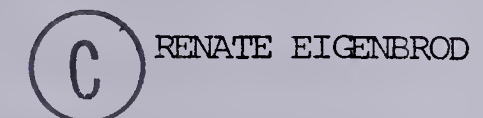
YEAR THIS DEGREE GRANTED . . . .



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

ABSTRAKTE SINNLICHKEIT: EIN VERGLEICH ZWISCHEN HEINE UND GAUTIER IM KONTEXT DER PHILOSOPHIE UND LITERATUR IHRER ZEIT

by



RENATE EIGENBROD

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS IN COMPARATIVE LITERATURE

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE

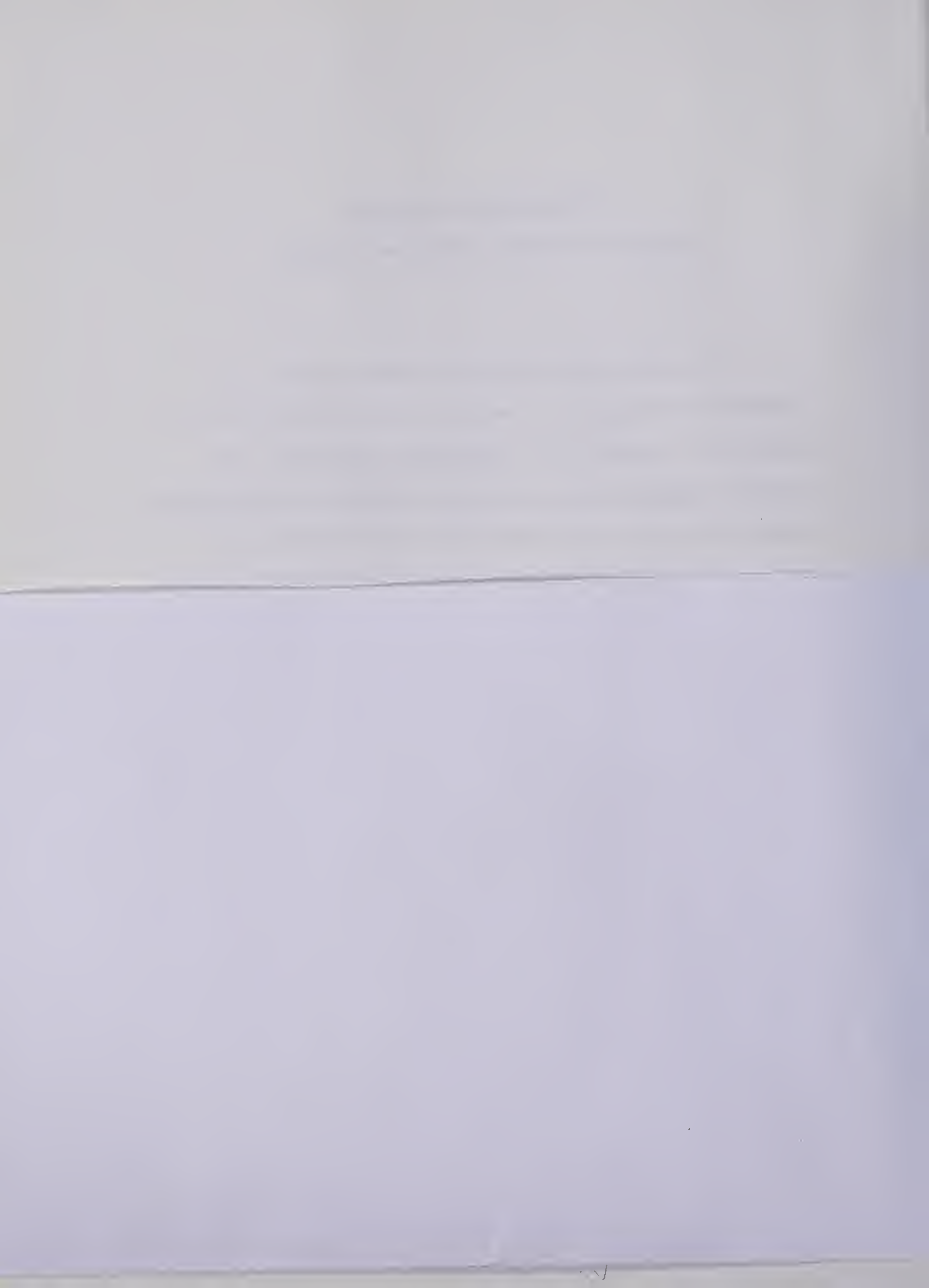
EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1981

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled Abstrakte Sinnlichkeit: Ein Vergleich zwischen Heine und Gautier im Kontext der Philosophie und Literatur ihrer Zeit submitted by Renate Eigenbrod in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Comparative Literature.



ABSTRACT

The notion of "abstract sensuality," which provides the methodological and ideological basis for the discussion of the texts in question, is defined as a "Weltanschauung" which is based on sensualism and materialism, whilst excluding the real, concrete sensuality of life and man. This aspect of the theoretical and creative writings in the period between roughly 1830 and 1860 in Germany and France will be discussed with special reference to the works of Heine and Gautier. The limitation in time is determined by the years of Heine's stay in Paris from 1831 up to his death in 1856 as well as by the social-political development, characterized by the conflict between revolutionary and conservative forces and by the materialism of the dominating class of the bourgeoisie, for which a sensual enjoyment of life was identical with the possession of goods. In the (anti-)philosophical writings (Feuerbach, Comte) and the programs for social reforms (Saint-Simon, Fourier) this "Weltanschauung" shows in the contradiction of anti-metaphysical concepts on the one hand and abstract, utopian notions of human existence on the other. Common to all these writers is a radical criticism of Christianity as a form of meta-physics or as an opposition to man's quest for happines on earth, a criticism which was linked for an artist like Théophile Gautier with attacks against the "ugliness" of his time as contrasted to "le beau" in pre-Christian times, especially in Antiquity. His aesthetic beliefs and devices, pointedly expressed in



his "l'art pour l'art" "theory", define art as an abstraction from life, an art the sensuality of which, termed as "plasticité", obviously should compensate for the lack of real sensuality. His German friend Heinrich Heine also connects his criticism of the Christian religion with aesthetic beliefs: his "Hellenism" (contra "Hebrewism") implies an aesthetic outlook on life as contrasted to a moralistic one and, like Gautier's aestheticism, gives priority to the "form" in a work of art, as appealing to the senses, above "content," which can only be perceived spiritually. In the stories and poems of Heine and Gautier (and several of their contemporaries) this emphasis on exterior beauty can be found in the metaphor of the marble statue. Beyond the love of form the way this metaphor is used clearly symbolizes a desire for sensuous enjoyment combined with a fear of giving reality to it, namely turning towards the real woman. For, the marble statue does not only illustrate an aesthetic idea, but, being also the representation of a beautiful woman, is seen in comparison with a real woman and in such a way that the stone, sterile beauty is given priority to the real one. This aestheticisation of life based on the fear of life (and death) leads in Gautier's fantastic stories to the extreme that the heros deny their reality and the real woman completely and, instead, fall in love with an irreal, statue-like one, on whom they project all the sensuality and beauty which they (have to) repress in real life (Pygmalion-"complex").



ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Begriff "abstrakte Sinnlichkeit," mit dem der methodologische und ideologische Bezugsrahmen für die Diskussion der in Frage kommenden Texte definiert werden soll, ist eine Weltanschauung gemeint, die zwar auf dem Sensualismus und Materialismus basiert ist, jedoch die reale, konkrete Sinnlichkeit des menschlichen Daseins ausschließt. Unter diesem Aspekt werden Philosophie und Dichtung im Zeitraum zwischen (ungefähr) 1830 und 1860 in Deutschland und Frankreich diskutiert, und zwar mit besonderer Betonung der Werke Heines und Gautier's. Die zeitliche Begrenzung wird sowohl durch Heines Pariser Zeit von 1831 bis zu seinem Tode 1856 bestimmt als auch durch die sozialpolitische Entwicklung, die durch den Konflikt zwischen revolutionären und konservativen Kräften und durch den Materialismus der herrschenden Klasse der Bourgeoisie gekennzeichnet ist, für die ein sinnliches Genießen des Lebens gleichbedeutend war mit dem Besitz von Waren. In den (anti-)philosophischen Schriften (Feuerbach, Comte) und den Entwürfen für eine neue Gesellschaft (Saint-Simon, Fourier) wird die so beschriebene Weltanschauung in der Widersprüchlichkeit von anti-metaphysischen Konzepten einerseits und abstrakten, utopischen Vorstellung über die menschliche Existenz andererseits deutlich. Allen diesen Intellektuellen ist eine radikale Kritik am Christentum gemeinsam als einer Form von Metaphysik oder als Opposition gegen die Suche des Menschen nach irdischem Glück (Ethik der Askese), eine Kritik, die bei dem Künstler Gautier mit



Angriffen gegen die "Häßlichkeit" seiner Zeit im Gegensatz zu der "Schönheit" der vorchristlichen Zeit, besonders der Antike, verbunden war. Seine ästhetischen Anschauungen, pointiert in seiner "l'art pour l'art" "Theorie" ausgedrückt, definieren Kunst als Abstraktion vom Leben, eine Kunst, deren als "plasticité" bezeichnete Sinnlichkeit offensichtlich den Mangel an realer Sinnlichkeit kompensieren sollte. Sein deutscher Freund Heinrich Heine verbindet ebenfalls seine Kritik an der christlichen Religion mit ästhetischen Anschauungen: sein "Hellenismus" (contra "Nazarenertum") impliziert eine "ästhetische" Weltanschauung im Gegensatz zu einer moralistischen und, wie in Gautier's Ästhetizismus, die Bevorzugung der "Form" eines Kunstwerks, die die Sinne anspricht, vor dem "Inhalt", der nur geistig wahrgenommen werden kann. In der Dichtung Heines und Gautiers (und einiger ihrer Zeitgenossen) wird diese Betonung der äußeren Schönheit durch die Metapher der Marmorstatue ausgedrückt. Die Art, in der die Metapher benutzt wird, symbolisiert nicht nur die Bedeutung der Form, sondern darüberhinaus den Wunsch nach sinnlichem Genuß, verbunden mit der Angst, diesen Wunsch Wirklichkeit werden zu lassen, d.h. konkret, sich der realen Frau zuzuwenden. Denn die Marmorstatue ist nicht nur Ausdruck für ein ästhetisches Ideal, sondern wird, da sie auch eine schöne Frau darstellt, mit einer realen Frau verglichen, und zwar so, daß die steinerne, sterile Schönheit der wirklichen bevorzugt wird. Diese Ästhetisierung des Lebens als ein Ausdruck der Furcht vor dem Leben (und dem Tode) führt in den fantastischen Erzählungen Gautier's so weit, daß die Helden die Wirklichkeit und die wirkliche Frau vollkommen ablehnen und sich stattdessen in eine unwirkliche, statuenähnliche verlieben, auf die sie all die Sinnlichkeit und Schönheit projezieren, die sie im wirklichen Leben verdrängen (müssen) (Pygmalion-"Komplex").



Abkürzungen

bzw.: beziehungsweise

d.h.: das heißt

edba.: ebenda

sog.: sogenannt

u.a.: unter anderem

usw.: und so weiter

vgl.: vergleiche

z.B.: zum Beispiel



INHALTSVERZEICHNIS



INHALTSVERZEICHNIS - FORTSETZUNG



KAPITEL I

EINLEITUNG

Zum Begriff "abstrakte Sinnlichkeit"

> Die innere Vollkommenheit des Menschen besteht darin, daß er den Gebrauch aller seiner Vermögen in seiner Gewalt habe, um ihn seiner <u>freien Willkür</u> zu unterwerfen. Dazu aber wird erfordert, daß der <u>Verstand</u> herrsche, ohne doch die Sinnlichkeit (die an sich der Pöbel ist, weil sie nicht denkt) zu schwächen: weil ohne sie es keinen Stoff geben würde, der zum Gebrauch des gesetzgebenden Verstandes verarbeitet werden könnte. (Kant, <u>Anthropologie</u> § 8)[1]

In dieser These Kants über das Verhältnis von Verstand und Sinnlichkeit wird eine psychologische Erkenntnis in politische Metaphorik gekleidet: der Verstand wird als gesetzgebender Herrscher stilisiert, der den Pöbel "Sinnlichkeit" unter Kontrolle hält, allerdings ohne seine dem Herrscher notwendige Potenz zu schwächen. So wird mit dieser hierarchisierenden Wertung nicht nur Kants negative Auffassung von der Sinnlichkeit des Menschen deutlich, sondern gleichzeitig seine Position als Sprecher des noch jungen Bürgertums, das sich mit aller Schärfe von dem "Pöbel," und damit von der sozialen Schicht seiner Herkunft, absetzen wollte. Im Zuge der Industrialisierung zu Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts und der darauf folgenden sozialen Umstrukturierungen bekam das Bürgertum zunehmend mehr politische Macht, besonders in Frankreich, signalisiert durch die Revolution von 1830 und die daran anschließende Ära des "Bürgerkönigtums." Gleichzeitig jedoch wollte "der Pöbel" nicht mehr länger den Herrschen-



den nur die willfährige Masse sein, ohne die sie nicht herrschen konnten. So wurde das Bürgertum in sehr konkreter Weise mit der sinnlichen Wirklichkeit des revolutionär werdenden Proletariats konfrontiert und entwickelte dementsprechend in der hier zu beschreibenden Epoche eine Ideologie[2], die die Ablehnung der Sinnlichkeit des "Pöbels" mit der Hinwendung zu den materiellen Privilegien des Adels verband. "Sinnlichkeit" bedeutet in diesem Zusammenhang die ausschließliche Orientierung an der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, verbunden mit dem Streben, diese Wirklichkeit möglichst intensiv zu genießen. "[...] es handelt sich nicht mehr um Gleichheit der Rechte, sondern um Gleichheit des Genusses auf dieser Erde." (Lutetia, Sämtl. Schriften Bd. 9, S. 375)[3], schrieb Heinrich Heine 1841 in seinem Bericht über Frankreich. Er wies damit pointiert auf einen charakteristischen Wandel im Denken seiner Zeit: es geht nicht mehr um politische Ideen, sondern um die Konkretisierung dieser Ideen, nicht mehr um ideelle Werte, sondern um das sinnlich-konkrete Dasein. Diese Feindlichkeit gegen alles Meta-physische führte in der Philosophie bis zur Aufhebung der Philosophie (Feuerbach, Marx) und Gründung der Soziologie (Saint-Simon, Comte); in der Ethik wurde die Frage nach dem sinnlichen Glück, der Potenzierung der Genußmöglichkeiten am bedeutendsten (Fourier, Heine), und in der Literatur läßt sich in den theoretischen Programmen wie auch in den Themen, Motiven und in der sprachlichen Gestaltung eine Tendenz zum konkret Greifbaren, "Positiven" feststellen. Bei genauerer Analyse erweist sich diese Sinnlichkeit jedoch als abstrakt, d.h. nicht frei von Metaphysik, Spekulation, Utopie und Idealismus, um nur einige widersprechende Vorstellungen zu nennen. Die politisch-sozialreformerischen Theorien waren einerseits an der sinnlichen Wirklichkeit und ihrer Verbesserung orientiert, andererseits



aber abstrakt, utopisch, mit nur geringem Bezug zur konkreten sozialen Situation. Die Dichter und Schriftsteller Heine und Gautier teilen ebenfalls als Angehörige des Bürgertums den Standpunkt ihrer Klasse, d.h. auch in ihren Werken spiegelt sich jene eingangs geschilderte ambivalente Position gegenüber der sinnlichen Wirklichkeit wieder. So läßt der Kontext des obigen Zitates eine ähnliche Antipathie Heines gegen den "Pöbel" erkennen, wie sie in Kants politischer Metaphorik festgestellt wurde, denn er fügt der Erwähnung der "zerstörenden Doktrin" (wie er es nennt) von der "Gleichheit des Genusses" hinzu:

> [...] und es gibt in Paris etwa 400000 rohe Fäuste, welche nur des Lösungswortes harren, um die Idee der absoluten Gleichheit zu verwirklichen, die in ihren rohen Köpfen brütet. (ebda.)

Sein Freund Théophile Gautier drückt seine Abwehr realer Sinnlichkeit in einer extremen Ästhetisierung des Lebens aus. Aber ebenso wie beide Dichter von ihrer Klasse geprägt waren, waren sie auch, als Künstler, Kritiker des immer stärker werdenen nicht nur lebens- sondern auch kunstfeindlichen Materialismus.

Indem das Bürgertum sich aus Furcht vor materiellen Verlusten gegen emanzipatorische Bestrebungen stellte, stellte es sich gegen alles, was wirkliche Sinnlichkeit, "Bewegung," "Leben" und "Dynamik" bedeutet. Seine Fähigkeit zur sinnlichen Wahrnehmung und zum sinnlichen Genuß erstarrte deshalb zum bloßen Besitzdenken, wie Marx es zutreffend formulierte: "An die Stelle <u>aller</u> physischen und geistigen Sinne ist daher die einfache Entfremdung <u>aller</u> dieser Sinne, der Sinn des <u>Habens</u> getreten [...] "[4]. Zur Definition des zentralen Begriffs der abstrakten Sinnlichkeit im theoretischen Bereich soll einleitend Marx's Kritik an Feuerbach zitiert werden, der mit seiner auf dem "Prinzip des Sensualismus" basierten "Nicht-Philosophie"



einer der wichtigsten Ideologen der an der materiellen Wirklichkeit interessierten Bürger war:

> Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung gefaßt wird; nicht aber als sinnlich-menschliche Tätigkeit, Praxis, nicht subjektiv. Daher die tätige Seite abstrakt im Gegensatz zu dem Materialismus von dem Idealismus - der natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt - entwickelt. Feuerbach will sinnliche - von den Gedankenobjekten wirklich unterschiedene Objekte: aber er faßt die menschliche Tätigkeit selbst nicht als gegenständliche Tätigkeit. Er betrachtet daher im Wesen des Christentums nur das theoretische Verhalten als das echt menschliche, während die Praxis nur in ihrer schmutzig-jüdischen Erscheinungsform gefaßt und fixiert wird. Er begreift daher nicht die Bedeutung der "revolutionären," der praktisch-kritischen Tätigkeit.[5]

In dieser 1. These über Feuerbach aus der Deutschen Ideologie (1845/46) unterscheidet Marx einmal zwischen der materialistischen und der idealistischen Denkweise und zum andern zwischen zwei Denkweisen innerhalb der materialistischen Auffassung. Der Materialismus unterscheidet sich vom Idealismus dadurch, daß die Basis, das Zentrum des Denkens, nicht "die Idee", sondern "die Materie" ist, d.h. die sinnlich wahrnehmbare (im Gegensatz zu ideell konzipierte) Wirklichkeit, oder — wie Marx in bezug auf Feuerbach sagt — Objekt der Analyse sind nicht "Gedankenobjekte", sondern "wirklich unterschiedene Objekte", also von dem Ich des Denkenden unterschiedene, unabhängig davon existierende Objekte. Aber, so differenziert Marx weiterhin, diese Wirklichkeit kann entweder als etwas Starres, Gegenständliches, nur Anzuschauendes interpretiert werden oder als etwas durch die menschliche Praxis in ständiger Veränderung Begriffenes, die man deshalb nicht reflektiert oder interpretiert, sondern durch eigene Tätigkeit mit verändert. Diese erste These von Marx führt also auf seine berühmte 11. These über



Feuerbach hin: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt darauf, sie zu verändern."

Marx wendet sich mit seiner Kritik an Feuerbach gegen ein Denken, das zwar im Gegensatz zum Idealismus Fichtescher Prägung z.B. die Faktizität der materiellen Wirklichkeit anerkennt und die Überordnung geistiger über materielle Prozesse als Ideologie deutet, aber die sinnliche Wirklichkeit vom tätigen Subjekt abstrahiert. (Wieweit in der Behauptung, daß in dem Engagement des Subjekts, das die materielle Wirklichkeit durch sein eingreifendes Verändern von sich als zwar nicht denkendem sondern tätigem Wesen abhängig macht, nicht doch wieder ein idealistisches Denken versteckt ist, soll hier nur angemerkt aber nicht weiter diskutiert werden).

Seine Anspielung, daß Feuerbach die Praxis "nur in ihrer schmutzig - jüdischen Erscheinungsform gefaßt" habe, bezieht sich offensichtlich auf Kap. 12 von Das Wesen des Christentums, in dem Feuerbach den Unterschied zwischen Griechen und Juden als einen Unterschied zwischen Theorie und Praxis darlegt und Partei nimmt für den "theoretischen Sinn" der Griechen. Er argumentiert, daß das distanzierte Anschauen der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit die Grundvoraussetzung für Kunst und Wissenschaft sei, während der "Egoismus" und "Utilismus" der Juden nur zur Ausbeutung der Natur ("Mache dir die Erde untertan!") geführt hätte und nicht zum Erkennen ihrer Gesetzesmäßigkeiten und ihrer Schönheit.[6] Es geht in dieser Arbeit um die Feuerbachsche und nicht um die Marxsche Sehweise. Die wertende Gegenüberstellung der beiden (Anti-) Philosophen soll Aufschluß geben über den Kontext des aufgrund seiner Widersprüchlichkeit pejorativen Begriffes "abstrakte Sinnlichkeit" und zugleich das, in Habermas' Formulierung, "erkenntnisleitende Interesse"



dieser Arbeit zeigen.

Wenn Marx sich in seiner ersten These über Feuerbach gegen das bloße Anschauen der Wirklichkeit wendet, so ist damit auch ein Verdikt gegen eine Kunst und Wissenschaft ausgesprochen, die auf einem solchen Verhältnis zur Wirklichkeit gegründet ist. Die Schönheit, die der "theoretische Sinn" der Griechen evozieren konnte, war nur in jener antiken Gesellschaftsform möglich, wie Marx in seiner Einleitung zu den Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie (1857/58) erläuterte. Aber obwohl er die Einzigartigkeit, also die Nichtwiederholbarkeit, der griechischen Kunst betont und damit die Berechtigung jeder Form von Klassizismus in Frage stellt, gibt er die Faszination, sogar die normative Kraft zu, die für ihn wie auch für seine Zeitgenossen von der griechischen Kunst ausgeht:

> Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.[7]

Die Antwort auf diese Frage, die Marx nur oberflächlich versucht, liegt wohl darin, daß diese Form des Hellenismus um die Mitte des 19. Jahrhunderts Ausdruck für die Suche nach "Schönheit" ist zu einer Zeit, in der die Welt "häßlich" geworden war. Was Marx als "Entfremdung" durch den "Sinn des Habens" (vgl. S. 3) formuliert, erklärte sein französischer Zeitgenosse Théophile Gautier als Mangel an Schönheit, die in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts dem Neid geopfert worden wäre: "L'on a sacrifié la beauté à l'envie."[8] Im Rahmen einer solchen Kultur- und Gesellschaftskritik bedeutet "Schönheit" Einheitlichkeit von Materie und Geist (und entsprechender Antinomien), Ganzheit als Gegen-



satz zu der "modernen" Schizophrenie oder Entfremdung. Dieser Idealisierung des Griechentums entnimmt noch der junge Lukács in seiner <u>Theorie des Romans</u> (1914/15) den Kernbegriff seiner Analyse: "die Totalität." Während einer Zeit der Orientierungslosigkeit wurde der Rückblick auf die Antike Orientierungshilfe für den Entwurf einer neuen Gesellschaft; dies bedeutete eine Absage an das Christentum, das, laut Heine und anderer Kulturkritiker des 19. Jahrhunderts, die moderne Misere verursacht hatte (wogegen die Wirkungen des Christentums für Marx nur den "Überbau" zu der an der "Basis" geschehenen Veränderungen darstellten). So wurden neben der Begeisterung für die Antike auch andere nicht-christliche Kulturen erforscht und in der Kunst und Literatur durch Themen und Motive zum Ausdruck gebracht.

In bezug auf den sog. Hellenismus ist die Statue das zentrale Symbol einer ästhetischen und weltanschaulichen Konzeption. Sie wird zur anschaulichen Metapher für die Unfruchtbarkeit d.h. Nutzlosigkeit der Schönheit und damit Ausdruck für den Pessimismus jener hellenisierenden und ästhetisierenden Intellektuellen, die Schönheit nur noch als abstrahiert von Nützlichkeit, Realitäts- und Gegenwartsnähe wahrnehmen und kreieren konnten.[9] Der ambivalente Charakter der Statue, sinnlich und un-sinnlich zugleich, wird besonders deutlich an dem literarischen Motiv der Statuenliebe: Sehnsucht nach einem sinnlichen "idéal" und gleichzeitige Angst vor realer Sinnlichkeit sind miteinander verbunden. An der hier implizierten Symbolik wird deutlich, daß die abstrakte Sinnlichkeit nicht nur als Folge der Abstraktion von einer bestimmten gesellschaftlichen, sondern auch von einer bestimmten psychologischen Wirklichkeit zu deuten ist: die entsinnlichte Statuengeliebte symbolisiert (u.a.) die Angst vor der wirlichen Frau.[10] Diese psychologische In-



terpretation ist mit dem sozialen Hintergrund der Anfänge der Frauenemanzipation unmittelbar verknüpfbar. Eine detaillierte Analyse des Motivs der Statue müßte deshalb über den textimmanenten oder auch allgemein ästhetischen Rahmen hinausgehen, so wie das philosophisch-ästhetische Konzept des "Hellenismus" auch im Zusammenhang mit dem Antisemitismus und der Emanzipation der Juden gedeutet werden sollte. Beide Interpretationsmöglichkeiten können in der vorliegenden Arbeit nur angedeutet werden.

Ein anderes Beispiel der abstrakt-sinnlichen Darstellung der Frau in der bildenden Kunst ist in dem berühmten Bilde Delacroix's "La Liberté guidant le peuple" zu finden. Das Bild, das 1831 in der Gemäldeausstellung im Louvre zu sehen war, zeigt eine Frau mit entblößter Brust, die, die Tricolore in der einen und ein Gewehr in der anderen Hand, über Leichen schreitet und ihr nachfolgende bewaffnete Männer zum Kampf aufzurufen scheint. In der Thematik erinnert dieses Bild an christliche Märtyrerbilder, nur daß die Männer ihr Leben nicht für den christlichen Gott, sondern für den "Gott" bzw. die "Göttin" der Revolution geben. Die so geschaffene Spannung zwischen "Idealismus" einerseits und "Materialismus" andererseits wird in der zentralen Gestalt der Frau veranschaulicht. Einerseits läßt die erotisch-sinnliche Darstellung der "Liberté"[11] den Schluß zu, daß Delacroix in dieser Figur die enge Beziehung zwischen erotischer und politischer Freiheit deutlich machen wollte, vergleichbar mit Heines Deutung des Teufels als Mephistophela in seinem Faust-Ballett. Andererseits ist die Frau in ihrer Sinnlichkeit nicht an sich wichtig, sondern nur als Verkörperung einer Idee, eben der Idee der Freiheit und der Revolution. Die Gestalt ist eine "Allégorie réelle"[12], ein Zwitterwesen, das sinnlich und ab-



strakt zugleich ist. Um den auf diese Weise angedeuteten Zwischenbereich zwischen "symbolischer" und "realistischer" Darstellung in der Kunst, der in der vorliegenden Studie diskutiert werden soll, näher zu erläutern, soll Delacroix's Bild kurz mit zwei anderen Bildern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verglichen werden. In Caspar David Friedrichs Bild "Wanderer über dem Nebelmeer" (1818) ist ein Mensch von hinten zu sehen, der, auf einem hohen Berg stehend, ganz in den Anblick des sich vor ihm ausbreitenden Nebelmeeres vertieft ist. Hier ist die Sinnlichkeit des Menschen, seine physische Gestalt, nur Verkörperung einer geistigen Tätigkeit, das konkrete Individuum ist nicht wahrnehmbar. Symbolisch wird ein meta-physischer Zustand ausgedrückt: das "Erhobensein" des Geistigen über das Irdische. Deutliches Kontrastbild zu dieser Auffassung der Bestimmung des Menschen ist Adolf Menzels "Der Glasbläser" (um 1847): auch hier wird ein Mann nur von hinten dargestellt, auch seine Individualität ist nicht von Bedeutung; aber dieser Mann ist nicht von einer geistigen, sondern von der körperlichen Arbeit der Glasbläserei absorbiert, wie die angespannte Körperhaltung der Figur deutlich erkennen läßt. Delacroix's Bild zeigt konkrete Individuen, aber nicht die toten und zum Kampf gehenden Menschen sind die Hauptfiguren des Bildes, sondern die Figur der Freiheitsgöttin oder wie immer man diese Figur bezeichnen möchte. Anders gesagt: so wie der Mann auf C.D. Friedrichs Bild nur bedeutend ist als Träumender, Reflektierender und die Figur des Glasbläsers durch seine Arbeit definiert wird, sind die Männer auf Delacroix's Bild nicht aufgrund ihrer konkreten Existenz bedeutend, sondern nur in bezug auf die Gestalt der "liberté," die jedoch, wie schon beschrieben wurde, ambivalent ist, weder eindeutig sinnlich noch eindeutig über-sinnlich (so



wie die Revolution idealistisches und materialistisches Denken miteinander vereint). Die Ambivalenz dieses Bildes ist ähnlich der Ambivalenz einer Ästhetik, die die Sinnlichkeit und das "idéal", das über die Vergänglichkeit des Sinnlichen hinausweisen soll, zugleich will, wie z.B. Gautier dies in seinem programmatischen Gedicht "L'Art" formuliert.

Das auffällige Nebeneinander von Sinnlichkeit und Abstraktheit in diesem Bild (und in anderen Bildern) Delacroix's wurde von seinen Zeitgenossen verschieden gedeutet. Heinrich Heine sah das Bild gleich nach seiner Ankunft in Paris 1831 und stellt in seiner Besprechung einleitend fest:

> Die Heiligkeit des Sujets erlaubt keine strenge Kritik des Kolorits, welche vielleicht mißlich ausfallen könnte. Aber trotz etwaiger Kunstmängel, atmet in dem Bilde ein großer Gedanke, der uns wunderbar entgegenweht. (Sämtl. Schriften Bd. 5, S. 39).

In seiner sich an diese ironische Kurzcharakteristik anschließenden detaillierten Beschreibung des Bildes sieht er zunächst einmal von dem Aspekt der "Heiligkeit" ab und beschreibt die auf dem Bild zu sehenden Figuren in ihrer irdischen, konkreten, alltäglichen Gestalt: in der Freiheitsfigur sieht er die "geheiligte" Prostituierte, in dem Mann mit dem Gewehr den entlaufenen Sträfling und in dem Jungen neben der weiblichen Hauptfigur einen Gassenjungen, "vielleicht nicht allein von Ruß beschmutzt," beide ebenfalls "geheiligt" und "geadelt" von der Idee der Revolution. Mit dieser Konkretisierung der Figuren zeigt Heine gerade durch die ironische Übersteigerung das Auseinanderklaffen von Idee (Ideal) und Wirklichkeit, das in seinen Augen die Revolution von 1830 charakterisiert. Seine Begeisterung auf Helgoland über den Ruf des Fischers "Die armen Leute haben gesiegt!" wich bald nach seiner Ankunft in Paris der nüchternen Einsicht, daß dies nicht so war. Aus



Heines Kommentar zu Delacroix's Bild läßt sich deshalb folgern, daß Heine eine Analogie zwischen politischen und ästhetischen Strukturen sieht: der Rückgriff Delacroix's auf die Kunstform der Allegorie, eigentlich der Kunst der "alten" (christlichen) Zeit zugehörig, als Analogie zu dem Kompromißcharakter der Revolution von 1830.

Man sollte sich bei Heines Kritik an Delacroix's Bild klarmachen, daß Heine vor allem ein politisches Interesse an dem Bild hatte. Dazu kommt, daß es ihm nicht sinnvoll schien, in seinen Berichten für ein deutsches Leserpublikum, das das Bild nicht vor Augen hatte, auf die künstlerische Gestaltung einzugehen. Ganz anders ist der Zugang eines anderen zeitgenössischen dichtenden Kunstkritikers: Baudelaire, der Delacroix sehr verehrte, ging in seinem "Salon de 1846" zwar nicht speziell auf das oben besprochene Bild ein, besprach aber Delacroix allgemein auf eine Weise, die für das Thema der "abstrakten Sinnlichkeit" von Bedeutung ist. Besonders aufschlußreich ist sein Vergleich zwischen Hugo und Delacroix: er bezeichnet ersteren als "un peintre en poésie" und letzteren als "un poète en peinture."[13] In dieser pointierten Charakteristik steht "peinture" für die materiellen, sinnlich-konkreten Aspekte der Kunst und "poésie" für das Übersinnliche, Spirituelle, bzw. in Baudelaire's Definition, "Romantische." So beinhaltet die Bezeichnung "un peintre en poésie" eine Kritik an Hugo, den Baudelaire als "travailleur" (im Gegensatz zu "créateur") bezeichnet und der ihm "<u>trop matériel</u>, trop attentif aux <u>superficies</u> de la nature" zu sein scheint (Hervorhebung vom Verf.), während sein Attribut für Delacroix, "un poète en peinture", ein Lob impliziert, nämlich, daß Delacroix trotz der "Materialität" seiner Arbeitsmittel spirituelle Werte wie z.B. die "beauté intérieure der 'Femmes d'Alger'"



zum Ausdruck bringen konnte. Baudelaire deutet also eine gewisse Ambivalenz von Delacroix's Werk, die für ihn dessen Reiz ausmacht, als eine Verbindung von Malerei und Poesie, wobei sein Vorurteil als Dichter deutlich zum Ausdruck kommt. Seine Ablehnung der zu sehr an der sinnlichen Oberfläche haftenden Dichtung Hugos und seine Befürwortung einer inneren, geistigen Schönheit zeigt seinen Versuch, sich von dem Materialismus seiner Zeit abzusetzen, und zwar sowohl von dem, um es abgekürzt zu sagen, Materialismus der Bourgeoisie als auch dem revolutionär wirkenden Materialismus des Proletariats. In der vorliegenden Studie soll aber nicht in erster Linie eine kritische Kunst diskutiert werden, die den Rezipienten als "hypocrite lecteur" (vgl. Baudelaire's "Au lecteur") beschimpft, sondern eine affirmative Kunst, die den Wunsch des Rezipienten nach einer "schönen Oberfläche" befriedigt. Es geht also um die, wie Baudelaire sagt, Literatur "de décadence ou de transition,"[14] um die von ihm als "zu materiell" abgelehnte Literatur, die Strukturen der bildenden Kunst übernommen hat oder übernehmen wollte. Diskutiert wird die künstlerische Produktion des "Arbeiters," der die Sprache bearbeitet wie der Bildhauer seinen Stein und der seine Figuren so anschaulich darstellen will wie der Maler auf seinem Bild. Formal gesehen, stellt deshalb in der Analyse der Ästhetik der betreffenden Epoche Baudelaire's Auffassung von Dichtung ein ähnliches, in die Diskussion mit einzubeziehendes Kontrastkonzept dar, wie Marx's politischer Materialismus auf dem Gebiete der Philosophie.

Darlegung der komparatistischen Methode

Fürst von Metternich, leitender Minister von Österreich, äußerte sich auf der Wiener Konferenz der Gesandten der preußischen Re-



gierung 1834 über die liberalen und revolutionären Tendenzen in Europa auf folgende Weise:

> [...] daß, wenn nicht bald dem überflutenden Strome dieses Geistes ein hemmender und rettender Damm entgegengesetzt und in dem mächtigen Entwicklungsgange jener Fortschritte der Faktion ein Ende gemacht wird, in kurzem selbst das Schattenbild einer monarchistischen Gewalt in den Händen mancher Regenten zerfliessen könnte.[15]

Diese Warnung eines der einflußreichsten konservativen Politiker in Europa zwischen 1815 und 1848 wird mit einer Bildlichkeit ausgedrückt, die über die sachliche Auseinandersetzung mit der Revolution hinaus auf tiefer liegende Ängste vor allem, was den status quo ins Wanken bringen könnte, verweist. Denn das Bild des Stromes bedeutet Bewegung, Veränderung, Leben schlechthin. Metternichs Dämonisierung der auf Veränderung wirkenden Kräfte im Bilde des Überflutens stellt die Rechtfertigung seiner reaktionären Politik des "Eindämmens" dar, ähnlich wie die Brutalität des Faschismus mit der Notwendigkeit des Eindämmens der "roten Fluten" gerechtfertigt wurde.[16] Etwa 20 Jahre später formuliert Heine mit der ihm eigenen Hellsichtigkeit in der französischen Ausgabe seiner "Geständnisse" ("Aveux de l'auteur") eben jenen Zusammenhang zwischen der Angst vor der Revolution und der Angst vor Leben, Veränderung, Fortschritt, Zukunft:

> Ces docteurs en révolution [die Hegelschüler] et leurs disciples impitoyablement déterminés sont les seuls hommes en Allemagne, qui aient vie, et c'est à eux qu' appartient l'avenir. (Sämtl. Schriften, Bd. 10, S. 186).

Dieser Passus zeigt im Vergleich zu dem gleichen Textausschnitt eines Teilvorabdrucks von "Les aveux d'un poète" in Revue des deux mondes vom 15. 9. 1854 eine entscheidende Veränderung. Dort hieß es: "[...] et c'est à eux, je le crains, qu'appartient l'avenir." (loc. cit., S. 187).



Zusammen mit anderen kritischen Äußerungen Heines über den Kommunismus und verwandte Theorien und Programme (vgl. z.B. Zitat S. 3) ist für Ludwig Marcuse in seiner Biographie über Heine die Einfügung des "je le crains" ein Beweis für Heines konservative Haltung, die er pointiert in seiner Charakteristik Heines als "Metternich des Bürgertums"[17] zum Ausdruck bringt. Jedoch sind Heines Angst vor den gleichmacherischen Tendenzen des Kommunismus, so wie er sich ihm damals darstellte[18], bei gleichzeitiger Überzeugung von der Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderungen, und Metternichs starres Festhalten am Althergebrachten durchaus nicht identisch. Heines Unentschiedenheit ist charakteristisch für eine Übergangszeit, eine Epoche zwischen Revolution und Restauration, in der die konservative bzw. re-aktionäre Haltung die herrschende ist (als Ideologie der herrschenden Klasse).

So soll die aus einer solchen Haltung entstehende abstrakte Sinnlichkeit als grundlegende und über nationale Grenzen hinausgehende Denkstruktur der Zeit die ideologische Basis für die komparatistische Analyse darstellen. Für den Zeitraum zwischen 1830 und 1860 werden Theorien diskutiert, die auf verschiedenen Abstraktionsebenen in Deutschland und Frankreich ein neues Verständnis der sinnlichen Wirklichkeit propagierten; in einem zweiten Zugang zu dem Thema wird Literatur analysiert, die durch Themen, Motive und Symbolik dieser neuen Wertung der sinnlichen Wahrnehmung und des sinnlichen Genusses Ausdruck gab. Die Literatur Heines und Gautier's wird also unter einem bestimmten Gesichtspunkt interpretiert, so daß die Einflußfrage hinter der Frage nach synchronischen Zusammenhängen zurücktritt. Die Texte der beiden Dichter werden in Beziehung zu gleichzeitigen literarischen und philosophischen Texten gesetzt und gemessen an einem "historischen



Parameter", analog der Methode von Hans Robert Jauß. In seinem Aufsatz "Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal" versucht er,

> gleichzeitige Erscheinungen wie die kurz vor und nach der Julirevolution entstandenen programmatischen Schriften Heines, Hugos und Stendhals nicht einfach aneinander, im Blick auf ihre Individualität und auf ihre Stellung innerhalb verschiedener nationaler Literaturen, sondern an dem historischen Parameter eines übergreifenden Prozesses, im Blick auf die "Julirevolution der Literatur" zu messen und zu interpretieren.[19]

Gewiß, so fährt Jauß fort, wären bei seiner Interpretation "spezifisch deutsche oder französische Eigenheiten dieser Autoren unerwähnt" geblieben, aber dafür hätte er andererseits herausgearbeitet, daß bestimmte Erscheinungen "nicht der deutschen oder der französischen Nationalliteratur allein eigentümlich, sondern Tendenzen einer literarischen Epochenwende waren."

Kritisiert werden muß an Jauß' Methode, daß er die "Epochenwende" mit den Begriffen der zu beschreibenden Zeit charakterisiert, d.h. Ideologien kritiklos übernimmt. Er will mit plakativen und suggestiven Formulierungen, wie dem Heineschen Ausdruck von der "Julirevolution der Literatur" oder Hugos Gleichordnung der politischen Revolution mit der "révolution de l'art" im Vorwort zu <u>Marion de Lorme</u>[20], die neu gewonnene Wirklichkeitsnähe der Kunst und des Künstlers beweisen. Was aber viel eher mit solchen Aussprüchen (und vielen anderen dieser Art) belegt werden kann, ist <u>der Wunsch</u> des Künstlers, daß die Kunstwirklichkeit eine genauso konkrete Realität bekäme wie die politisch-soziale, ökonomische Wirklichkeit, nicht, daß dies wirklich so war. Sicherlich ist es zutreffend, daß sich die Literatur um 1830, wie Jauß zitiert, zur "Prosa des Lebens" (auch eine der beliebten ideologischen Stilisierun-



gen der Zeit) hinwand und sich ganz allgemein die Kunst auf "die aktuelle Geschichte und Zeitbewegung" öffnete; aber die Julirevolution war eben eine bürgerliche Revolution: "Leben" und "aktuelle Geschichte und Zeitbewegung" zeigten sich bald als die, für die sich etablierende Bourgeoisie immer bedrohlicher werdende, Wirklichkeit der sich formierenden Klasse des Proletariats. In dem zu beschreibenden Zeitraum zwischen Heines Ankunft in Paris (1831) und seinem Tode (1856) ist der "historische Parameter," an dem die Literatur und Philosophie "gemessen" wird, nicht ein sogenanntes epochemachendes Ereignis, sondern ein die Zeit und die beiden Länder charakterisierender Konflikt zwischen revolutionären und reaktionären Kräften oder in Metternichs Worten:

> In seiner jetztigen Lage kennt der Kaiser von Österreich nur einen einzigen Feind und es ist der aller Throne, er kennt nur zwei Parteien, die zerstörende und die erhaltende Macht.[21]

Die Daten aus Heines Leben begrenzen in etwa eine Epoche, die durch diese politisch-ideologische Tendenz charakterisiert ist. Es ist der Zeitraum zwischen der Julirevolution und einer sich festigenden Reaktion unter der Kaiserherrschaft Napoleon's III in Frankreich und der Bismarck-Ära in Deutschland. Gleichzeitig begann sich in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts die "revolutionäre" Seite zur sozialistischen Opposition in Parteien zu organisieren.[22] Die Metternichsche fast mythische Redeweise vom Eindämmen der gefährlichen Fluten und die Vagheit seines Philosophierens über die zwei "Parteien" traf auf jene neue politische Konstellation durchaus nicht mehr zu. Literarisch gesehen, ist diese Zeit über die Daten aus Heines Leben hinaus durch sogenannte epochemachende Ereignisse eingegrenzt: die "Bataille d'Hernani" (1830) in Frankreich und der Tod Hegels (1831) und Goethes (1832) in Deutsch-



land, wobei letzteren Daten, die in Literaturgeschichten gern zur Periodisierung verwendet werden, doch eine andere Bedeutung zukommen sollte, als dem französischen Theaterereignis. In Bezug auf die obere Grenze ist das Jahr 1857 wichtig: das Erscheinen von Marx' Das Kapital bedeutete die Verwirklichung der "Anti-Philosophie," wie sie der junge Marx geplant hatte und Feuerbach geglaubt hatte, im eigenen Werk erreicht zu haben. In Frankreich wurden Baudelaire wegen seiner Fleurs du Mal und Flaubert wegen seiner Madame Bovary aus moralischen Gründen der Prozeß gemacht, ein Zeichen dafür, wie "unsinnlich" das Bürgertum geworden war.

Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie

Der zentrale Begriff dieser Arbeit "Sinnlichkeit" hängt mit einem philosophischen Konzept zusammen, das zur Zeit der 89er Revolution entstanden war, also in einer Zeit des "Zerstörens" des status quo: 1796 wurde Condillac's Philosophie des Sensualismus offiziell als Staatsphilosophie anerkannt. Diese Doktrin hatte jedoch sowohl eine revolutionäre als auch eine reaktionäre Seite; das Revolutionäre lag in dem Protest gegen eine den Menschen als sinnliches Wesen negierende Religion, das Reaktionäre ist in der mechanistischen Auffassung erkennbar, daß der Mensch nur eine "collection des sensations" sei. In seinem Hauptwerk Traité des Sensations (1754) bewies Condillac seine Theorie, daß der ganze Inhalt des menschlichen Bewußtseins, jede Tätigkeit des Geistes, ein Produkt der sinnlichen Wahrnehmung sei, mit Hilfe der Fiktion einer Marmorstatue, in der nach und nach alle Sinne erwachen. Auf diese Weise wollte er die Genese der menschlichen Erkenntnis veranschaulichen und dem Leser die Möglichkeit geben, diese durch seine Identifikation mit solch einem erdachten "Wesen" nachzuvollziehen. Obwohl diese Kon-



zeption des Sensualismus in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts modifiziert wurde, ist die auf die sinnliche Wirklichkeit gerichtete Tendenz grundlegend geworden für den Saint-Simonismus, Positivismus, den Sensualismus Feuerbachs, den Materialismus und andere -ismen, wobei die mechanistisch-unpersönliche Seite in all diesen Philosophien und Pseudophilosophien wiederzufinden ist. Die Verbindung zwischen einer "Philosophie der Sinnlichkeit" und einer "Literatur der Sinnlichkeit" wird auf anschauliche Weise im Bild der Statue dargestellt. Die Beliebtheit dieses Bildes bei den in dieser Studie zu besprechenden Dichtern mag sich sowohl aus der bekannten Fiktion Condillacs ergeben haben wie auch, ganz bestimmt, aus den Versuchen einiger Dichter, der christlichen Gegenwart zumindest in ihrer Dichtung zu entfliehen und sich mit der antiken Kunst und Lebensweise zu identifizieren. Wenn also in dieser Studie der Philosophie relativ viel Raum gegeben wird, so aus folgenden Gründen:

1. Hegel folgend, ist mit Recht zu behaupten, daß Philosophie "ihre Zeit in Gedanken gefaßt" ist. Sie abstrahiert vom Alltäglichen, Vordergründigen genauso wie die Literatur, doch auf begriffliche statt symbolische, explizite statt implizite, metaphorisch verkleidete Weise. In ihrer eindeutigeren Aussageweise kann sie deshalb zum Verständnis der vielschichtigen Literatur beitragen.

2. Im Sinne der synchronischen komparatistischen Methode dieser Arbeit gehören die philosophischen Texte als gleichzeitige sprachliche Dokumente der Zeit, die am gleichen ideologischen Parameter gemessen werden können wie die Literatur, mit zum Untersuchungsfeld der Studie. Die Frage nach dem Einfluß der Philosophie auf die Literatur[23] ist deshalb in diesem Rahmen weniger wichtig als die Analyse der beiden gemein-



samen Denkstruktur.

3. Die Begrifflichkeit dieser Arbeit ist zum großen Teil der zeitgenössischen Philosophie entnommen, vor allem deshalb, weil Heinrich Heine nicht nur Dichter und Journalist war, sondern auch philosophische Essays schrieb; denn er behauptete, daß die deutsche Literatur "ein unwirtliches Rätsel" bliebe, solange ihre Leser "die Bedeutung der Religion und der Philosophie in Deutschland nicht kennen." (Sämtl. Schriften Bd. 5, S. 514).

Wie sehr Heine in seiner eklektizistischen Weise mit seiner Diskussion der Sensualismus-Spiritualismus Antinomie vor allem in Bezug auf deutsche Philosophie und Literatur auch auf "ein zentrales, wo nicht gar [...] das zentrale Problem im französischen Denken des neunzehnten Jahrhunderts"[24] traf, soll im folgenden an einem Ausschnitt der Heine-Rezeption in Frankreich deutlich gemacht werden. Bei dieser Rezeption handelt es sich nicht um Einflüsse Heines auf die betreffenden Dichter, sondern um ihr sympathisierendes Erkennen von bestimmten Eigenschaften in Heines Person und Werk.

Ein Beispiel für die Bedeutung von Heines "Sensualismus" in der französischen Literaturgeschichte: Banville's und Gautier's Nekrolog auf Heine

Theodore de Banville's Nekrolog auf seinen älteren Zeitgenossen Heinrich Heine, "A Henri Heine" (s. Appendix, S. 204), ist auffällig unpersönlich. Außer der Anspielung auf Heines "belles mains" am Schluß des Gedichtes gibt es keinen Gedanken in diesem Gedicht, der darauf hinwiese, daß hier der Tod Heines und nicht irgend eines anderen Dichters betrauert wird. Die toposhafte Stilisierung des Todes als "L'amante au



froid baiser" läßt kaum ahnen, daß für Heine der Tod nach seinem langen Leiden wirklich wie eine Geliebte erscheinen mußte, und die Erwähnung Frankreichs, an das Klischee vom "teuren Vaterland" erinnernd ("ta chère France"), gibt keinen Hinweis auf Heines gespaltenes Verhältnis zu seiner Wahlheimat. **Banville kannte Heine nicht, jedoch, wie er selbst in seinen Souvenirs berichtet, schätzte er seine Dichtung, obwohl er sie nur in französischer Übersetzung lesen konnte.** Dies mag ein Grund für die Unpersönlichkeit des in Reim und Metrik formulierten Nachrufes sein. Die Tatsache, daß es Banville genügte, die Kunst zu kennen, um den Künstler zu besingen, impliziert die Überzeugung von der Austauschbarkeit von Konkreta (wie die Person des Künstlers) durch Abstrakta (wie die Kunst), anders gesagt: von der Unterordnung des Individuellen, Subjektiven unter das Allgemeine, Objektive. Was in diesem Gedicht thematisch geworden ist, ist nicht die Person Heines und auch nicht oder nur in beschränktem Maße, typische Charakteristika Heinescher Dichtung, sondern eine die Zeit Heines und Banvilles charakterisierende Auffassung von der Bedeutung und Funktion des Künstlers und der Kunst allgemein, für die allerdings, so könnte man hinzufügen, Heines Dichtung eine bedeutende Rolle spielte. Gerade aus diesem Grunde ist das Gedicht zur Einführung in das Thema der vorliegenden Studie besonders geeignet.

In der Verherrlichung des toten Dichters als gott- und königsähnliches Wesen drückt sich eine aus der Zeit der Romantik übernommene Idealisierung des Künstlertums aus, die von den sogenannten Spätromantikern häufig durch die negative Umkehrung des Gedankens, daß nämlich der Künstler zu seinen Lebzeiten ein "Gott im Exil"[26] sei, modifiziert wurde. Auch das saint-simonistische Gesellschaftsprogramm, das die Künstler zur geistigen Aristokratie der Gesellschaft zählt, wird Banville's Vision beein-



flußt haben. Er vergleicht nicht nur den toten Heine mit einem Gott, sondern sieht auch Gautier am Vorabend seines Todestages "semblable à un dieu"[27], und von sich selbst glaubt er, daß er nach dem Tode "en d'éternelles fêtes ... au séjour des poètes" weiterleben wird.[28] Jedoch ist die Beschreibung der konkreten Erscheinung der Gottähnlichkeit wie auch des Pradieses unterschiedlich: Gautier erinnert ihn wegen seiner Kleidung, beschrieben als "la plus molle draperie antique", und wegen seiner "éloquence tranquille et sereine" an Zeus; er selbst sieht sich, in Purpur gekleidet, im Gespräch mit Ronsard und, obwohl von sinnlicher Schönheit umgeben, "berauscht" von Reizen geistiger Art:

> Nos yeux s'enivreront de formes féminines
> Plus belles que de corps; (Hervorhebung v. Verf.)

Und auch von Heine glaubt er, daß ein "geistiger Rausch" ihn erfassen wird: "la musique pure t'enivrera du rhythme hyperphysique" (5/6). Den ganzen Nachruf charakterisiert diese Verbindung von Bildern und Symbolen mit einerseits sinnlichen und andererseits geistigen (und geistlichen) Konnotationen. Die Spiritualität kommt im Gedanken der Auferstehung am deutlichsten zum Ausdruck: "tu soulèves la pierre inerte du tombeau" (7), und zwar nicht nur durch die Anspielung auf die Auferstehung Christi, sondern auch durch die Betonung der inertia des Steines, d.h. mit anderen Worten, der geistlosen Schwere der Materie, die Heine nun glücklicherweise hinter sich lassen konnte ("libre de tous liens," 10). Heine selbst allerdings, so hätte Banville aus nur einem Gespräch mit ihm auch noch während seiner schweren Krankheit erfahren können, hätte nie einer solchen Verherrlichung des Todes (und damit einer Verachtung alles Körperlichen) zustimmen können, denn er bejahte die irdische Welt trotz ihrer "épouvantes frivoles." Ein ande-



res Beispiel dafür, wie Banville klischeehafte Vorstellungen vom Tode und dem paradieshaften Leben nach dem Tode mit Heine in Beziehung bringt, zeigt seine Erwähnung der Musik mit dem ausdrücklichen Hinweis auf ihre Übersinnlichkeit ("hyperphysique"). Wie in dieser Arbeit noch ausführlich erläutert werden wird, war die Einteilung der Künste unter dem Gesichtspunkt "sinnlicher" und "geistiger" Charakteristika ein häufig diskutiertes Thema in den ästhetischen Entwürfen der zu besprechenden Zeit. In diesem theoretischen Kontext betont auch Heine die Spiritualität der Musik, nur wertet er sie gerade aufgrund dieses Charakteristikums negativ. Seine Paradiesvorstellung wäre daher - hätte er je eine gehabt - der Gautiers näher gewesen, der in seinem Roman Mademoiselle de Maupin seinen Helden Albert sagen läßt, daß er sich ein Paradies viel lieber mit Marmorstatuen als mit Engelsmusik vorstellen würde. Allerdings ist es auch nicht dieses im Bild der Statue implizierte, sich aus Angst vor der Vergänglichkeit an der sichtbaren, greifbaren Materie Festklammern, was Heine unter Sinnlichkeit,oder, allgemeiner, Lebensbejahung versteht. Ein anschauliches Beispiel für seine Wunschträume gibt er in einer phantastischen Vision im Atta Troll (Caput XIX) durch die Gegenüberstellung der drei sagenhaften Frauengestalten Diana, Abunde und Herodias. In diesem Text entscheidet sich Heine für die letzte der drei Frauen und damit für eine leidenschaftliche, grausame, schuldbeladene Sinnlichkeit; genauer gesagt: es scheint, als ob das fiktive Ich die durch das Realitätsprinzip tabuisierten Wünsche des wirklichen (biographischen) Ichs ausspricht. Banville spielt in seinem Heine gewidmeten Gedicht durchaus auf diese Sinnlichkeit und nicht auf die sterile Schönheit der Gautierschen Statuen an. So ist in dem zweiten Teil des Gedichtes, der Paradiesvision, der häufige Gebrauch von



Bildern, die die Farbe rot und entsprechende symbolische Bedeutungen assoziieren, auffällig: der Purpur, in den der Tote gekleidet ist, die blutende Morgenröte, die Feuergärten und die Rosen mit ihren brennenden Kelchen, der vor Begierde errötende Wein und dessen geschwollene Früchte. Purpur, Blut und Feuer: materielle Schönheit, Reichtum, Leidenschaft und Grausamkeit zusammen mit der Anspielung auf sexuelle Begierden ist die eine Assoziationskette; sie wird kontrastiert von den Bildern, die die Symbolfarbe weiß assoziieren: das fleckenlose Leinen, der Schwan, die Lilien. Während die erste Bildfolge, bis auf den Hinweis auf die purpurne Kleidung, sich auf die Darstellung dessen bezieht, was um Heine herum geschieht (vgl. den deutlichen Einschnitt in Z. 20), werden die Tod, Sterilität und Unschuld assoziierenden Bilder direkt auf Heine bezogen. Dabei ist die Erwähnung der Lilien, neben den zwei anderen abgegriffenen Symbolen vom fleckenlosen Leinen und dem Schwanengesang, für Banvilles Interpretation von Heines Kunst am aufschlußreichsten. Mit den Kontrastbildern von den Lilien und Gestirnen einerseits und dem Tiger und dem schwarzen Panther andererseits (17-20) deutet er symbolisch die Rezeption von Heines Dichtung vor und nach seinem Tode: während zu seinen Lebzeiten nur der Tiger und der schwarze Panther von Heines Dichtung be(ge)rührt worden wären ("fléchi"), würden im Paradies die Gestirne und die Lilien die Lieder begeistert aufnehmen. In dieser Gegenüberstellung von Sinnbildern für extreme körperliche Kraft und extreme Spiritualität drückt sich die Auffassung Banvilles aus, daß Heine zu seinen Lebzeiten einseitig, nämlich vor allem mit Bezug auf die der konkreten Wirklichkeit nahen Aspekte seines Werkes verstanden wurde, während Banville die Spiritualität, anders gesagt: die rein poetischen, künstlerischen Seiten seiner Dichtung als komplementäres Charakteristikum



hervorheben möchte (weshalb er Heines Gedichte auch immer mit musikalischen Begriffen bezeichnet "chants," "odes"). Dabei ist hinzuzufügen, daß die körperliche Kraft des Tigers und des Panthers aggressiver Natur ist, so daß man annehmen kann, Banville denke hier an Heines ihm oft übelgenommene polemische Schärfe. Ein anderer Aspekt der Wirklichkeitsnähe seiner Dichtung ist die Sinnlichkeit, die Banville nicht mit Heine selbst, sondern nur mit seiner Dichtung in Verbindung bringt:

> La lumière en pleurant dans ton ode se baigne;
> Dans les jardins de feu, les roses de mille ans
> Pour la boire ont ouvert des calices brûlants;

Vielleicht könnte man so weit gehen, zu behaupten, daß Banville hier bewußt zwischen Kunst und Künstler trennen möchte, und zwar gerade in Bezug auf die Aspekte von Heines Werk, seine Herodias Phantasien sozusagen, zu denen er selbst nur ein gespaltenes Verhältnis hat. Die mit negativen Gefühlen beladenen Bilder aus der Apokalypse zeigen dies deutlich genug. Darüberhinaus ist der Bildbereich der Weinmetaphorik zum Schluß des Gedichtes in seiner Mehrdeutigkeit aufschlußreich: einmal ist der Wein ein christliches wie auch heidnisches Symbol, nämlich einerseits den Kult des Abendmahls und andererseits den Dionysoskult assoziierend. Zum anderen hat Banville, in bezug auf letzteren, in zwei in der Gedichtsammlung Les Stalactites (1846) erschienenen Gedichten seine Angst vor einem maßlosen sinnlichen Genuß deutlich gemacht: in "La Chanson du Vin" (1844) wie auch in "Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes" (1845) wird neben der Huldigung des Gottes Dionysos auch die Furcht und die Warnung vor seiner "sainte orgie" bzw. seinem "sainte fièvre" ausgedrückt. Auffällig an Banville's Nekrolog auf Heine ist also, um die vorausgegangene Interpretation kurz zusammenzufassen, daß Heines Dichtung im Rahmen des Kontrastes zwischen zwei welt-



anschaulichen Konzepten interpretiert wird, und zwar Konzepte, die von Heine selbst als "Sensualismus" und "Spiritualismus" bzw. "Hellenismus" und "Nazarenertum" definiert wurden. Es scheint, als ob die klischeehafte Ausdrucksweise des Gedichtes darauf zurückzuführen ist, daß der Autor den Mangel an persönlichem Betroffensein durch Bezugnahme auf von Heine formulierte allgemeine Konzepte auszugleichen versuchte. So charakterisiert Banville auch ein Portrait Heines in seinen Souvenirs (1882) mit von der Person abstrahierenden Stilisierungen:

> Comme on l'a dit mille fois, et comme cela est évident quand on regarde le portrait placé en tête de ses oeuvres, Henri Heine ressemblait à la fois au Christ et à l'archer Apollon; n'est-ce pas que par lui et en lui devait cesser le douloureux antagonisme de l'idée hellène et de l'idée juive?[29]

Heine wird hier als Personifikation des ideologischen Konfliktes zwischen Hellenismus und Christentum (Judentum) gesehen oder besser: gemäß Banvilles eigener Wunschvorstellung einer neuen Renaissance, der Vermittlung dieses Konfliktes, da seine Person beide Aspekte "verkörpern" würde. Bemerkenswert an Banville's Definition der "idée hellène" und "idée juive" ist die Gleichsetzung des Hellenischen mit dem, in Nietzsches Terminologie, "Apollonischen" (das "Dionysische" ist also nicht impliziert) und des Christlichen mit dem Jüdischen. Doch Banville's Beschreibung dieses bestimmten Portraits von Heine ist nicht originell, wie er selbst zugibt: "Comme on l'a dit mille fois, [...]", und so lassen sich Quellen für diese Definitionen finden. Gautier, der zu Heines Freundeskreis gehörte, beschreibt in seinem Nekrolog auf Heine die Physiognomie des 35-jährigen folgendermaßen:

> C'était un bel homme de trente-cinq ou trente-six ans ayant les apparences d'une santé robuste; on eût dît un Apollon germanique, à voir son haut front blanc, pur comme une table de marbre, qu'ombrageaient d'abon-



> dantes masses de cheveux blonds. Ses yeux bleus pétillaient de lumière et d'inspiration; ses joues rondes, pleines, d'un contour élégant, n'étaient pas plombées, par lividité romantique à la mode à cette époque. Au contraire, les roses vermeilles s'y épanouissaient classiquement; une légère courbure hébraïque dérangeait, sans en altérer la pureté, l'intention qu'avait eu son nez d'être grec; ses lèvres harmonieuses, assorties comme deux belles rimes, pour nous servir d'une de ses phrases, gardaient au repos une expression charmante; ... Un léger embonpoint païen que devait expier plus tard une maigreur toute chrétienne arondissait ses formes [...][30]

Diese Beschreibung kann als ein in Worten ausgeführtes Portrait bezeichnet werden, denn die "Zeichnung" der Konturen und die Hervorhebung der Farben ist wichtiger als eine psychologische Charakterisierung des Gesichtsausdruckes. Die eingestreuten Reizworte wie "Apollon germanique," "romantique," "classiquement," "hébraïque," "grec" (und in bezug auf Heines übriges Aussehen: "païen" und "chrétienne"), die die rein deskriptive Natur des Textes zu durchbrechen scheinen, sind so klischeehaft, daß sie die durch die Erwähnung vieler Details suggerierte Genauigkeit (Konkretheit) wieder zunichtemachen. Sie konnotieren bestimmte rassisch und religiös gebundene Schönheitsideale, und so scheint das gleiche zuzutreffen, was schon für Banvilles Text gesagt wurde, daß es nämlich auch in diesem Nekrolog auf Heine eher darum geht, bestimmte abstrakte Konzepte durch Person und Werk Heines zu veranschaulichen, als eine konkrete Person oder ein individuelles Werk zu deuten. Andererseits ist es nicht verwunderlich, daß gerade Heines Person und Werk zu dieser unpersönlichen, vagen, abstrakten Interpretation verleitete. Es mußte seinen Zeitgenossen schwerfallen, in seinem alle wichtigen Strömungen der Zeit absorbierenden Werk wie auch in seiner Rollen spielenden Person, von der jeder seiner Freunde und Bekannten eine andere Beschreibung gab[31], etwas Typisches zu erkennen - es sei denn seinen Stil,



anders ausgedrückt: die formale Gestaltung der Ichlosigkeit durch die Ironie. In Bezug auf diesen Aspekt wird Gautier Heine durchaus gerecht, denn seine Charakteristik von Heines Physiognomie ist zwar auf die Kontrastierung von ästhetisch-weltanschaulichen Begriffspaaren aufgebaut [griechisch (Apollinisch, heidnisch) - jüdisch (christlich); klassisch - romantisch], aber gleichzeitig wird diese Methode ironisiert. Deutliche Beispiele dafür sind wohl die Beschreibung von Heines Nase, die beinahe, wenn nicht seine jüdische Herkunft das verhindert hätte, griechisch geworden wäre, wie auch das Detail von den Backen, auf denen die roten Rosen sich auf klassische Weise entfalteten. Auch das Thema der "Vergöttlichung" geht Gautier in anderer Weise an als Banville, in Heinescher Manier sozusagen. Heine machte sich keine Gedanken über die "Göttlichkeit" des Menschen <u>nach</u> dem Tode sondern <u>vor</u> dem Tod. Darauf spielt Gautier an, wenn er Heines weltanschauliche Position vor 1848 in folgender Weise beschreibt:

> il était alors dans toute sa ferveur hégélienne; s'il lui répugnait de croire que Dieu s'était fait homme, il admettait sans difficulté que l'homme s'était fait dieu, et il se comportait en conséquence.[32]

Die "ferveur hégélienne" ist ein Hinweis auf den Einfluß, den die sog. linkshegelianische Schule, darunter vor allem Feuerbach und Marx, in den 40er Jahren vor Ausbruch der Revolution und von Heines Krankheit auf Heine hatte. Jedoch wird der Glaube an die "Göttlichkeit" des Menschen, der sein Paradies schon auf Erden haben sollte, von Gautier sehr spöttisch beurteilt. Er sah darin weniger eine politische Überzeugung als den ideologischen Hintergrund für Heines Arroganz: " ... et il se comportait en conséquence." Wie sehr Gautier trotz aller Bewunderung für Heines Dichtung von seiner Person verletzt worden sein mußte, zeigt



auch sein Kommentar zum Ausbruch von Heines Krankheit. Mit einer gewissen Schadenfreude stellt er fest, daß seine "divinité" "chancelait un peu": "C'était Heine en effet, de dieu devenu homme."[33] Wohl bezieht sich Gautier hier auf einen Text von Heine selbst aus seinen "Geständnissen" (1854), wo er als "Exgott" mit bitterer Ironie auf jene Zeit der Gesundheit, die ihm ein "göttliches" Dasein ermöglichte, zurückschaut (vgl. Sämtl. Schriften Bd. 11, S. 474), aber während die Selbstironie für Heine die Funktion hat, Distanz zu seiner Krankheit zu gewinnen, wirkt die Wiederholung der Göttlichkeitsmetapher bei Gautier wie eine Verspottung Heines. In seiner Beschreibung der äußeren Erscheinung des kranken Heine modifiziert er das Bild in bezeichnender Weise:

> [...] la maladie l'avait atténué, émacié, dissequé comme à plaisir, et dans la statue de dieu grec taillait, avec la patience minutieuse d'un artiste du moyen âge, un Christ décharné jusqu'au squelette, où les nerfs, les tendons, les veines apparaissaient en saillie.[34]

Hier liegt nicht die ironische Stilisierung Heines als "Gott", sondern als Statue eines Gottes vor. Dieser Unterschied ist insofern bemerkenswert, als die Kunstwerkmetaphorik eine weitere Distanzierung zur dargestellten Person bewirkt. Außerdem wird Heines Schicksal auch hier wieder mit Hilfe weltanschaulicher Konzepte gedeutet: Gesundheit und Krankheit werden mit Heidentum (Antike) und Christentum (Mittelalter) assoziiert. Die aus der Bildhauerei entlehnte Bildlichkeit, die als Kontrast zum "Portrait" des gesunden Heine (vgl. S. 7) auffällt, gibt die Gewalttätigkeit wieder, mit der die "Materie" (d.h. Heines Körper) "bearbeitet", "behauen" ("taillait") wurde.

Die Methode, eine Weltanschauung bzw. eine Ästhetik in den



Gesichtskonturen eines Menschen veranschaulicht zu sehen, erinnert an die zu jener Zeit übliche kontrastierende Charakteristik Deutschlands und Frankreichs als Konkretisierungen der Abstrakta "Idealismus" und "Materialismus."[35] Dabei steht die Tendenz, etwas Abstraktes sinnlich auszudrücken, im Widerspruch zu der Tatsache, daß etwas Sinnliches (ein Mensch, ein Land) auf abstrakte Wesenszüge reduziert wird. Mit dieser Spannung zwischen Abstraktheit und Sinnlichkeit, durch die der ideologische Konflikt zwischen "Idealismus" und "Materialismus" und verwandten (pseudo-)philosophischen Konzepten charakterisiert wird, ist der Bezugsrahmen für die nun folgende Diskussion der verschiedenen Versinnlichungstendenzen der Zeit genannt.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I

[1]Zit. in: Karl Markus Michel, "Schön sinnlich," in: Kursbuch 49, Okt. 1977, S. 4.

[2]Die Weltanschauung wird als "ideologisch" bezeichnet, weil ein vorgeschobener Grund (ideelles Argument, besser als der "Pöbel" zu sein) statt des wahren Grundes (Angst vor politischer Umwälzung) angegeben wird. Diese Definition von Ideologie wird in der ganzen Arbeit beibehalten.

[3]In der vorliegenden Arbeit wird aus folgenden Werken Heines zitiert: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden, Hsg. Klaus Briegleb München, Wien: Carl Hanser, 1976.

[4]Karl Marx, Die Frühschriften, Stuttgart, Kröner, 1964, S. 240.

[5]Loc. cit. S. 339.

[6]Vgl. dazu Thorleif Boman, Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen, (Göttingen, 1968): Auf der Basis einer Analyse der hebräischen und griechischen Sprache und Literatur kommt Boman zu ganz ähnlichen Ergebnissen wie Feuerbach und andere mit der Antike sympathisierenden Intellektuellen des 19. Jahrhunderts. Den von Feuerbach genannten Unterschied zwischen griechischem und jüdischem Denken bezeichnet Bomann als Unterschied zwischen einem "funktionellen" und einem "anschaulichen" Weltbild (vgl. S. 153 ff.).

[7]Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie 1857-1858, Berlin, Dietz Verlag, 1953, S. 31.

[8]"Plastique de la Civilisation," 1848, Souvenirs de Théatre, Paris, Charpentier, 1904 (S. 197-204), S. 202.

[9]Vgl. dazu W. Girnus, Zur "Ästhetik" von Georg Lukács, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt 1972, S. 24: "Nur in dem Maß, in dem der Tauschwert den ästhetischen Wert zeitweilig außer Kurs setzt, in der Zeit der entwickelten Warenproduktion, vollzieht sich unleugbar eine antagonistische Disjunktion zwischen "nützlich" und "schön" - Das Schöne wird etwas "Überflüssiges" ... "

[10]Vgl. hierzu Klaus Theweleit, Männerphantasien, Frankfurt, Verlag Roter Stern, 1977, S. 54-61: die "Entwirklichung" der Frau unter dem Blick des faschistischen Mannes.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I - FORTSETZUNG

[11]Zur Interpretation des Bildes vgl. auch Hans-Wolf Jäger, Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz, Stuttgart, Metzler, 1971, S. 65-71.

[12]Dieser (wahrscheinlich) Baudelairesche terminus wurde zitiert von: Werner Hoffmann, Das irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert, Prestel Verlag München, 1960, S. 183.

[13]Curiosités esthétiques, L'Art romantique, Ed. H. Lemaitre, Paris, Garnier 1962, S. 117.

[14]Loc. cit. S. 116.

[15]Zit. L. Marcuse, Heine, Rothenburg o.T., J.P. Peter, 1970, S. 154.

[16]Vgl. dazu Klaus Theweleit, loc. cit., S. 289 ff.

[17]Loc. cit. S. 258.

[18]Vgl. dazu: L. Kreutzer, Heine und der Kommunismus, Göttingen, Vandenhoeck, 1970.

[19]Hans-Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, S. 142.

[20]Zit. H.-R. Jauß, loc. cit. S. 116.

[21]Zit. L. Marcuse, loc. cit. S. 153.

[22]Vgl. dazu Karl Griewank, Der neuzeitliche Revolutionsbegriff, (Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1969), S. 195-209: "Der dynamische Revolutionsbegriff und die Gegenrevolution."

[23]Wie es für den hier behandelten Zeitraum z.B. in den Studien versucht wird von Albert Lévy, La Philosophie de Feuerbach et son Influence sur la Littérature allemande, Paris, Félix Alcan, 1904; u.a. wird der Einfluß Feuerbachs auf Hettner, Herwegh, Wagner und Keller an Textbeispielen belegt. Außerdem: D. G. Charlton, "Positivism and Leconte de Lisle's ideas on poetry," in: French Studies, XI, 1957, S. 246-259; er kommt zu dem Ergebnis, daß Leconte de Lisle's Ansichten über Dichtung nicht "positivistisch" sind.

[24]W. Kuttenkeuler, Heinrich Heine, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1972, S. 100.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I - FORTSETZUNG

[25]The. de Banville, Mes Souvenirs, Paris, Charpentier, 1882: "[...] je n'ai jamais eu le bonheur de le voir, [...] Pour moi, [...] Henri Heine est, après Victor Hugo, le plus grand poète de ce siècle." (S. 439)

[26]Zu diesem Thema bei Heine vgl. A. J. Sandor, The Exile of Gods: Interpretation of a theme, a theory and a technique in the work of Heinrich Heine, The Hague, Paris: Mouton, 1967.

[27]"Théophile Gautier," in loc. cit. S. 454.

[28]Gedicht zit. in: Baudelaire, "Theodore de Banville," L'Art Romantique, S. 767.

[29]Loc. cit. S. 442.

[30]Th. Gautier, "Henri Heine," Portraits et Souvenirs Littéraires, (Paris, M. Levy, 1875, S. 106-128), S. 108-109.

[31]Vgl. Fritz J. Raddatz, Heine, S. 12 ff., Hoffmann und Campe, 1977. Er erläutert, wie jeder von Heines Bekannten und Freunden eine andere Beschreibung seiner Person gab.

[32]Loc. cit. S. 110.

[33]Loc. cit. S. 114 und S. 116.

[34]Loc. cit. S. 120.

[35]Außer Heine, Bruno Bauer, Arnold Ruge, Moses Hess.



KAPITEL II

DIE IDEOLOGIE DES FRÜHEN MATERIALISMUS

Opposition gegen die Metaphysik: Saint-Simon, Comte, Feuerbach, Heine

In seiner 1824 erschienenen Schrift Nouveau Christianisme kritisiert Saint-Simon einen früheren Reformator des Christentums, Martin Luther, wegen dessen ausschließlicher Orientierung an der Bibel:

> Cette étude leur [den Protestanten] a fait perdre de vue les idées positives et d'un intérêt présent; elle leur a donné le goût des recherches sans but et un grand attrait pour la métaphysique. En effet, dans le nord de l'Allemagne, qui est le foyer du protestantisme, le vague dans les idées et dans les sentiments domine dans tous les écrits des philosophes les plus renommés, et dans ceux des romanciers les plus populaires. (S. 77)[1]

In dieser Beurteilung der deutschen Protestanten steht auf der einen Seite der negativen Werte das zweckfreie Denken, der Hang zur Metaphysik und die Vagheit der Ideen und Gefühle, auf der positiven Seite dagegen sind die "positiven," d.h. die konkreten, nützlichen, gewissen, kalkulierbaren Ideen und das Interesse für die Gegenwart genannt. Verkürzt und in Saint-Simonistischer Terminologie, wie sie nach Saint-Simons Tod von seinen Schülern entwickelt wurde, gesagt, werden "spiritualistische" Kriterien gegen "sensualistische" abgewogen.[2] Auch Saint-Simon sieht sich, wie der Titel seiner Schrift schon sagt, als Reformer des Christentums; jedoch beabsichtigt er mehr als nur eine Reform von geistigen und geistlichen Inhalten. Sein Programm beinhaltet das, was, seiner Meinung nach, Luther hätte vom Papst fordern sol-



len:

> Le véritable christianisme doit rendre les hommes heureux, non-seulement dans le ciel, mais sur la terre.
> Ce n'est plus sur des idées abstraites que vous devez fixer l'attention des fidèles; c'est en employant convenablement les idées sensuelles, c'est en les combinant de manière à procurer à l'espèce humaine le plus haut degré de félicité qu'elle puisse atteindre pendant sa vie terrestre, [...] (S. 56).

Die Zielsetzung der Saint-Simonistischen Religion, für die irdische Glückseligkeit des Menschen anstatt für die himmlische zu sorgen, bestimmt also die Struktur der Lehre selbst: konzentrieren sich die Gläubigen der katholischen und besonders (wie Saint-Simon meint) der protestantischen Kirche auf abstrakte Theorien, d.h. auf Ideen, die von den materiellen Bedingungen des Menschen abstrahieren ("des idées abstraites"), sollen die Schüler Saint-Simons nur die Ideen beachten, die die sinnliche Wirklichkeit des Menschen betreffen ("les idées sensuelles"). So weist das in sich widerspruchsvolle Konzept der "idées sensuelles" auf das oft zitierte Dogma der saint-simonistischen Schule von der "réhabilitation de la matière"[3], das neben einer Umwertung der Moral auch die Wichtigkeit der Wissenschaft, Technik und Industrie impliziert. Bazard charakterisiert in einer seiner Vorlesungen die neue Gesellschaft folgendermaßen:

> La Religion ou la Morale, la Théologie ou la <u>science</u>, le Culte ou l'<u>industrie</u>, tels sont les trois grands aspects de l'activité sociale de l'avenir. Les Prêtres, les <u>savants</u>, les <u>industriels</u>, voilà la Societé.[4]

In den drei Begriffspaaren, mit denen Bazard die wichtigsten Bereiche der Gesellschaft definiert, wird die Austauschbarkeit abstrakter durch konkrete, sinnlich greifbare Konzepte beschrieben:

1. "Religion" ist gleichbedeutend mit "Moral," d.h. die



Lehre von der Beziehung zwischen den Menschen und einem überirdischen Wesen wird gleichgesetzt mit der Lehre von der Beziehung der Menschen untereinander, eine Lehre, die wegen ihrer in diesem Sinne religiösen Bedeutung auch von einem Priester verkündet werden soll. Dieser Gedanke Bazard's geht wohl zurück auf die Erläuterung Saint-Simon's in Nouveau Christianisme, daß er von der christlichen Religion nur die Ethik der Nächstenliebe anerkenne. Dem entspricht auch die in seiner Schrift leitmotivisch immer wiederholte Formulierung des Ziels seiner Reform: "l'amélioration la plus rapide possible du sort de la classe la (plus) pauvre." (Zum Beispiel S. 74).

2. Die Wissenschaft von Gott wird ersetzt durch die Wissenschaft von der Natur, die die Beherrschung und Ausnützung der Natur zum Wohle des Menschen bewirken soll. Bei Saint-Simons Schüler Comte ist diese Form der Säkularisierung noch deutlicher ausgedrückt: die einzig denkbare "geistliche" Macht stellen die Wissenschaftler dar.

3. Der religiöse Kult, also das zeichen-, symbolhafte Sichtbarwerden der Beziehung zwischen Mensch und Gott, wird ersetzt durch die Industrie, als die materielle Widerspiegelung der Beziehungen unter den Menschen und als der sichtbare Ausdruck materieller im Gegensatz zu spiritueller Tätigkeit.

Die dritte dieser Austauschformeln, die als Charakteristik der neuen Gesellschaft gedacht sind, erinnert in Bezug auf die Denkweise an eine Formulierung in den Frühschriften Marxens, die besagt, daß "die Geschichte der Industrie [...] die sinnlich vorliegende menschliche Psychologie sei."[5]

Marx denkt hier vor allem an den wirtschaftlichen Faktor des Privateigentums, den er als materiellen, sinnlichen Ausdruck des



psychischen Phänomens der Entfremdung versteht. Die Ähnlichkeit, die in der Art und Weise zu sehen ist, geistige und materielle Prozesse miteinander in Analogie zu setzen, kann nicht über einen entscheidenden Unterschied hinwegtäuschen: während das Marxsche Zitat eine Definition enthält, handelt es sich in der Aufzählung Bazard's um Assoziationen. Sprachlich äußert sich der Unterschied in der verbalen Gleichung des durch das Verb "sein" verbundenen Satzgefüges von Subjekt und Prädikatssubjekt einerseits und der Verwendung der Konjunktion "oder" andererseits. So ist in dem einen Text logische Klarheit und in dem anderen assoziative (oder auch intuitive) Vagheit zu erkennen. Während Marx auf die Dialektik von Geist und Materie, wie sie von Hegel in seiner Phänomenologie des Geistes dargestellt wurde, zurückgreift, und dieses Denken mit seiner Analyse der durch die Industrialisierung geschaffenen Verhältnisse kombiniert, ist das Denken des Saint-Simon Schülers Bazard eher den Analogieschlüssen des anderen französischen Sozialreformers in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Fouriers, vergleichbar. Dieser stellte in seinem 1808 erschienenen Werk Théorie des quatre mouvements, das ähnlich wie die Schriften Saint-Simons erst in den 30er und 40er Jahren auf größeres Interesse in der Öffentlichkeit stieß, die These auf, "[...] qu'il y avait unité du système de mouvement pour le monde matériel et pour le monde spirituel."[6] Die Ähnlichkeit zwischen den "quatre mouvements" ("matériel, organique, animal et social") erkennt Fourier in der Tatsache, daß alle vier Bereiche auf dem von Newton entdeckten Gesetz der Gravitation oder Anziehungskraft basieren. Aufgrund dieser von ihm als wissenschaftliche "Entdeckung" stilisierten Einsicht folgert er, daß die "attraction passionnée" auch die sozialen Bezie-



hungen regelt und macht deshalb dieses Gesetz zur Grundlage seiner Gesellschaftsreform.

Die Harmonievorstellungen, die Fourier's wie auch Saint-Simon's Reformideen zugrundeliegen, unterscheiden den "utopischen" vom "wissenschaftlichen" Sozialismus, wie ihn Marx geprägt hat. Der Wunsch nach einer Ähnlichkeit zwischen der "monde matériel" und der "monde spirituel" (Fourier) mit der Möglichkeit, Gesetzmäßigkeiten aus dem einen auf den anderen Bereich zu übertragen, kreiert weniger eine konkrete, real erfahrbare als eine imaginäre Welt, ähnlich der, wie sie Baudelaire in seinem berühmten Gedicht "Correspondances" beschreibt: die innige Übereinstimmung zwischen Mensch und Natur führt zu "les transports de l'esprit et des sens," d.h. zu der Möglichkeit, die gegebene Welt, den status quo zu transzendieren und eine neue zu schaffen, allerdings nur im Kunstwerk, in der "monde immatériel." Die Fähigkeit zu einer solchen Transzendierung beruht auf der Imagination, der Baudelaire ein wissenschaftliches Erkenntnisvermögen zuspricht:

> que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance.[7]

Bietet sich in Bezug auf die Saint-Simonisten und Fourier ein Vergleich mit der Denkmethode des Dichters an, wird ein solcher "Spiritualismus" der Denkweise bei einem anderen Schüler Saint-Simons, Auguste Comte, explicit ausgeschlossen.[8] Er definiert das Hauptcharakteristikum seiner "philosophie positive," die er in dem popularwissenschaftlich gehaltenen Essay "Discours sur l'esprit positif" (1844) zusammengefaßt hat, als "la subordination constante de l'ima-



gination à l'observation." (S. 21)[9] Die Basis von Comte's Philosophie ist das naturwissenschaftliche Vorgehen, d.h. das Erkennen von Zusammenhängen, Daten und Fakten, die aufgrund sensorischer Wahrnehmung anstatt durch spirituelle Fähigkeiten erkannt werden, anders gesagt: bei dem die Erkenntnis der empirischen, sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit als bedeutender angesehen wird als Meditationen über eine wie immer geartete Transzendenz. Dieses naturwissenschaftliche, nach unveränderlichen Gesetzen forschende Vorgehen charakterisiert die letzte der drei Phasen in der Entwicklung des menschlichen kollektiven wie auch individuellen Bewußtseins, die Comte in Anlehnung an die Lehre Saint-Simons folgendermaßen definiert:

1. État théologique ou fictif;
2. état métaphysique ou abstrait;
3. état positif ou réel.

Der Prozeß des Fortschreitens von einem Stadium zum andern wird durch die Entwicklung der Vernunft bestimmt. Als Motivation für den "état théologique" sieht Comte das "besoin primitif" des Menschen, nach den letzten Ursachen zu fragen. Um eine Antwort zu erhalten, erfindet der Mensch auf dieser Stufe seiner Entwicklung Wesen außerhalb des menschlichen Bereiches ("êtres fictifs"), die er aber nur entsprechend seinen eigenen Bedürfnissen und Wünschen gestaltet. Dieses Bedürfnis der Sinnfrage bestimmt auch noch das zweite Stadium, den "état métaphysique," nur daß die Erklärung durch fiktive Wesen wegfällt und stattdessen abstrakte Ideengebäude errichtet werden. Obwohl Comte dieses Stadium in seiner Bedeutung als Übergangsstufe zur Annahme der letzten "positiven" Etappe erkennt, beurteilt er das metaphysische Denken sehr viel kritischer als das theologische; denn diese Art der



Weltdeutung leugnet wohl den Glauben an fiktive Wesen, behält jedoch die "tendance opiniâtre à argumenter au lieu d'observer" (loc. cit. S. 14) bei und ist deshalb keine "vraie philosophie", sondern

> une sorte de maladie chronique naturellement inhérente à notre évolution mentale, individuelle ou collective, entre l'enfance et la virilité. (loc. cit. S. 16).

Baudelaire mit seiner Behauptung von der wissenschaftlichen Qualifikation der "imagination" (s. S.37) wäre für Comte wohl ein Beispiel solcher "maladie chronique" gewesen, wie überhaupt jeder Dichter und Künstler, dem es nicht genügt, sich innerhalb der beobachtbaren Wirklichkeit aufzuhalten, sondern der "das Mysterium," das hinter der von Comte beobachteten und beschriebenen Gesetzmäßigkeit liegt (das "au delà"), erkunden will. So ist es auch nur folgerichtig, daß Comte in seiner Definition des Wortes "positiv" nicht nur die Begriffe "le réel" (als Gegensatz zu "chimérique"), "la certitude" (als Gegensatz zu "l'indécision") und "le précis" (als Gegensatz zu "le vague") erwähnt, sondern auch, wieder von der Lehre Saint-Simons inspiriert, den Gegensatz von "l'utile" und "l'oiseux" zur Erklärung hinzuzieht (vgl. loc. cit. S. 50-51). In Bezug auf die Kunst bedeutet dies, daß in dieser positiven "philosophie sociale" dem Dichter kein Freiraum gewährt wird, sondern daß auch Kunst um eines positiven Zweckes willen geschaffen werden muß, d.h. sie muß für eine Veränderung der gegenwärtigen, diesseitigen, empirischen Wirklichkeit nützlich sein.[10] Ein so am Wirklichen, Gewissen und Nützlichen orientiertes Denken bedeutet eine "révolution fondamentale," durch die der "état positif" erreicht wird, d.h. das Stadium der "virilité de notre intelligence" (loc. cit. S. 18). Die Metapher der "Männlichkeit" sollte nicht nur



mit dem Einfluß romantischer Geschichtsphilosophie, in der die kollektive Geschichte gern mit dem Wachstumsprozess des Individuums verglichen wurde, erklärt werden, sondern muß auch hinsichtlich des spezifischen Symbolgehaltes im Kontext der Comteschen Philosophie gesehen werden. Das Stadium der "Männlichkeit" zu erreichen, bedeutet nicht nur die "kindliche" Neugier nach dem Wissen um das Geheimnis des Lebens überwunden, sondern auch das "feminine Denken" ausgeschlossen zu haben. Das "männliche" Bewußtsein, das sich ausschließlich am Realen, Konkreten, Kalkulierbaren, Nützlichen orientiert, wird, als höchste Stufe der menschlichen Intelligenz, zum normativen Wert einer am Positivismus orientierten Gesellschaft. Alles, was nicht auf naturwissenschaftliche Weise zu erforschen ist, "das Kindliche" oder "das Weibliche," anders gesagt: die Einbildungskraft wie auch der Bereich des Instinktiven, des Unbewußten und Schöpferischen wird ausgeschaltet bzw. verdrängt. Im Comteschen System ist deshalb der Kunst, die die Möglichkeit hätte, **grenzen-lose, zweck-lose Räume zu eröffnen, von vornherein** Grenzen gesetzt, indem ihr eine gesellschaftliche Aufgabe zugeschrieben wird. Dichter, die sich am heftigsten gegen solch eine Definition der Kunst wendeten, wie z.B. Theophile Gautier und, in einer bestimmten Phase seines Schaffens, Heinrich Heine, schufen zwar ihre Dichtung unter einem ausschließlich ästhetischen Gesichtspunkt, zeigten aber auf andere Weise den Einfluß des "esprit positif" ihrer Zeit.[11] Gautiers Betonung der formalen Gestaltung und das bei beiden Dichtern vielleicht aufgrund ähnlicher psychischer Konstellationen häufig auftretende Motif der Liebe zu Statuen und toten Frauen verrät u.a. eine ähnliche Angst vor der Unkalkulierbarkeit des - archetypisch gedeuteten - Weiblichen und - allgemein gesagt - des Lebens. Hier liegt die tiefere Beziehung zwischen dem gleichzeitigen Auftreten einer Philosophie



des Positivismus und der Ästhetik des "l'art pour l'art" und des "Hellenismus."

Faßt Comte die Kriterien für eine Kritik an Religion und Metaphysik mit dem Begriff des Positivismus zusammen, so ist der Begriff des "Sensualismus" ein zentraler terminus in der Anti-Philosophie von Comte's deutschem Zeitgenossen Feuerbach. Comte basiert sein System auf dem Gesetz, d.h. auf den kalkulierbaren Relationen zwischen Phänomenen, die mit der Methode der präzisen Beobachtung beschrieben werden. Indem er versucht, opponierend gegen die Metaphysik, der Philosophie den Status einer Naturwissenschaft zu geben, stößt er an die Grenzen der bis dahin gültigen Definition von Philosophie. Auch Feuerbach riskiert eine "Nichtphilosophie" und faßt einen entsprechenden Vorwurf von Seiten der Gelehrten nur als Bestätigung für die Richtigkeit seiner Methode auf. So deutet er seine "Philosophie" im Vorwort zur zweiten Auflage (1843) seiner einflußreichsten Schrift Das Wesen des Christentums (1841) als

> [...] eine[r] Philosophie, [...], welche, wie der Sache, so der Sprache nach, gerade das Wesen der Philosophie in die Negation der Philosophie setzt, d.h. nur die in succum et sanguinem vertierte, die Fleisch und Blut, die Mensch gewordene Philosophie für die wahre Philosophie erklärt und daher ihren höchsten Triumph darin findet, daß sie allen plumpen und verschulten Köpfen, welche in den Schein der Philosophie das Wesen der Philosophie setzen, gar nicht Philosophie zu sein scheint. (S. XXIV)[12]

Feuerbachs Kritik an der religiösen und philosophischen Metaphysik orientiert die Möglichkeit einer Konkretion nicht an den Gesetzmäßigkeiten der Naturwissenschaft, sondern am Menschen, und zwar an der Körperlichkeit, Sinnlichkeit des Menschen. Während Comte die Allgemeinheit über das Individuum setzt (und die Objektivität über die



Subjektivität) und das Glück des einzelnen durch eine Veränderung der Gesellschaft im Sinne der hierarchischen Vorstellungen Saint-Simon's erreichen will, sieht Feuerbach den umgekehrten Weg als notwendig an: eine Bewußtseinsveränderung des einzelnen soll letztlich eine Veränderung der Gesellschaft bewirken. Wenn der einzelne über den Unterschied zwischen "Schein" und "Wesen" der Philosophie aufgeklärt ist, so könnte man Feuerbachs Gedankengang zusammenfassen, wird er sich auch bemühen, diesen Unterschied auf die Wirklichkeit zu übertragen. Mit "Schein der Philosophie" meint Feuerbach die Metaphysik, anders gesagt: die Fähigkeit, zu abstrahieren; mit "Wesen der Philosophie" meint er das "Prinzip des Sensualismus," d.h. die Fähigkeit, zu konkretisieren. Dieses Prinzip äußert sich in Feuerbachs Definition von Wirklichkeit folgendermaßen: "Wahrheit, Wirklichkeit, Sinnlichkeit sind identisch. Nur ein sinnliches Wesen ist ein wahres, ein wirkliches Wesen."[13] Der Stellenwert dieser Definition wird klarer, wenn man sie mit Hegels berühmtem und damals viel zitiertem und diskutiertem Ausspruch aus der Rechtsphilosophie, "Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig", konfrontiert. Die idealistische Kategorie der Vernunft wird durch die materialistische Kategorie der Sinnlichkeit ersetzt.

Feuerbach erklärt seine Identitätsformel damit, daß er, nicht wie Hegel "die Idee in abstracto", sondern "das Wirkliche in seiner Wirklichkeit" zum Gegenstand seiner Antiphilosophie machen will, in anderen Worten: Feuerbach will den "realisierten," d.h. "Objekt der Sinne" gewordenen Gedanken und nicht nur den "abstrakten" Gedanken erfassen. Damit setzt er als Antithese zur Theorie, als "Nicht-Denken" nicht die Praxis, sondern die sinnliche Anschauung. Nur was sinnlich erfaßbar, den



Sinnen zugänglich ist, ist für Feuerbach wirklich und nur was wirklich ist, ist wahr. Auf dem Hintergrund dieses Wahrheitsbegriffes ist die erklärte Intention seiner 1841 erschienenen Schrift Das Wesen des Christentums zu verstehen, nämlich zu beweisen, "daß das wahre Sein der Theologie die Anthropologie ist, [...]" (Vorwort zur zweiten Auflage, loc. cit. S. XXVI), daß also eine Lehre, die auf meta-physischen Aussagen basiert, im Grunde als eine Lehre von physischen, sinnlichen Phänomenen zu verstehen ist. Durch die Hervorhebung von dem "wahren Sein" macht Feuerbach seinen Anspruch darauf deutlich, eine bisher verdeckte Wahrheit zu enthüllen, sog. Geheimnisse - ein Wort, das in den sechzehn Kapitelüberschriften des ersten Teils seiner Schrift elfmal vorkommt - zu entschleiern. Über seiner Abhandlung könnte als Motto der "Wahlspruch" stehen, den Marx zwei Jahre nach Erscheinen dieses kleinen Werks in einem Brief an Ruge folgendermaßen formulierte:

> Unser Wahlspruch muß also sein: Reform des Bewußtseins nicht durch Dogmen, sondern durch Analysierung des mystischen, sich selbst unklaren Bewußtseins, trete es nun religiös oder politisch auf.[14]

Feuerbach "reformiert" das religiös auftretende mystische Bewußtsein, indem er nachweist, daß die Glaubensinhalte keine von der menschlichen, physischen Existenz gesondert zu betrachtenden Inhalte sind, keine meta-physischen Wesen und Ereignisse, sondern Projektionen des menschlichen Bewußtseins, Vergegenständlichungen menschlicher Wünsche. Feuerbachs Argumentationsweise bei seiner Reduktion metaphysisch verstandener Sachverhalte auf erklärbare Phänomene soll beispielhaft an seiner Methode der Entmystifizierung (anders ausgedrückt: der Anthropologisierung) des Mysteriums von der Dreieinigkeit und Mutter Gottes (Kap. I, 7) gezeigt werden.



Die christliche Vorstellung von dem dreifachen Wesen Gottes als Vater, Sohn und Heiliger Geist hat für Feuerbach ihren Ursprung in der Tatsache, daß der Mensch nur ein gemeinschaftliches Leben als vollkommenes (= göttliches) Leben empfinden kann:

> Gemeinschaftliches Leben nur ist wahres, in sich befriedigtes, göttliches Leben - dieser einfache Gedanke, diese dem Menschen natürliche, eingeborne Wahrheit ist das Geheimnis des übernatürlichen Mysteriums der Trinität. (S. 82)[15]

Der Mensch projiziert also seine eigene Wunschvorstellung von Vollkommenheit und totaler Befriedigung auf seine Gottesidee bzw. macht dieses Bedürfnis zum Gott. Indem Feuerbach auf diese Weise Motiv und Genese eines Glaubensinhaltes rational erklärt (eine Methode, die in der Freudschen Religionskritik wieder aufgenommen und psychologisch vertieft wird), nimmt er dem betreffenden Mysterium seinen mysteriösen Charakter. Aufschlußreich in Bezug auf die später in dieser Arbeit zu besprechende sensualistisch-materialistische Kunst ist Feuerbachs Umdeutung metaphorischer Redeweisen:

> Was als Abdruck, Bild, Gleichnis der Trinität von der Theologie bezeichnet wird, dürfen wir nur als die Sache selbst, das Wesen, das Urbild, das Original erfassen, so haben wir das Rätsel gelöst. (loc. cit. S. 80).

Heißt es in der traditionellen protestantischen Theologie, daß Vater, Sohn und Heiliger Geist als ein Gleichnis für Gemeinschaft, Liebe, Geist, Verstand, u.a. zu verstehen sind, so kehrt Feuerbach diese symbolische Beziehung um und behauptet, daß die genannten Abstrakta ein Gleichnis oder Bild für das Konkretum der Trinität seien, da die Trinität im Grunde nichts anderes als eine "dem Menschen natürliche eingeborne Wahrheit" (s.o.) sei. Wie zuvor erläutert, geht es Feuerbach nicht um den abstrakten Gedanken, sondern um den "Objekt



der Sinne" gewordenen Gedanken, und genau dafür ist das Bild der Trinität ein Beispiel. In Bezug auf die Bild-Abbild Relation wird Geistiges als "nur Bild" (und nicht "die Sache selbst") gegenüber Konkretem, Sinnlichem (wenn man den Heiligen Geist auch als Person, nämlich als Personifizierung der Liebe zwischen Vater und Sohn sieht) abgewertet. Wenn Feuerbach demzufolge die Religion als Projektion des Menschen definiert, so meint er damit, anders ausgedrückt, daß geistige Prozesse für sinnliche Prozesse, die unterdrückt, tabuisiert oder auf irgendeine andere Weise nicht zur Geltung kommen, stehen. Wenn er betont, daß Gott wirklicher und nicht bildlicher Vater Christi sei (vgl. loc. cit. S. 85), so will er damit sagen, daß alles, was sich der Mensch von einem wirklichen, leiblichen Vater erhofft, in die Vorstellung von Gott hineingenommen wurde, daß es deshalb falsch sei, in der Idee "Gott" etwas anderes als eben das Konkretum eines Vaters und eines Mannes[16] zu sehen. Wenn "Gestalt, Örtlichkeit, Fleischlichkeit, Geschlechtlichkeit" (loc. cit. S. 112) dem Begriff der Gottheit widersprechen, dann gibt es diese Gottheit nicht, denn nur diese Kategorien beweisen die Wirklichkeit eines Wesens. Statt zu sagen: Gott ist die Liebe, sollte man sagen: die Liebe ist Gott, denn die Eigenschaften Gottes sind "in Wahrheit" Vergöttlichungen (d.h. Vergeistigungen, Idealisierungen) menschlicher Eigenschaften. So ist es nichts Geheimnisvolles, sondern etwas ganz natürlich zu Erklärendes, daß dem Vater und dem Sohne eine Mutter hinzugefügt wurde. In ihr ist die Idee der Liebe als Mutterliebe wie auch die Idee der Gemeinschaft (Familie) vervollkommt.

Auf diese Versinnlichung der Gottesidee spielt Heinrich Heine an, wenn er in den "Fragmenten von Briefen über Deutschland" (1844)



Feuerbachs Philosophie auf pointiert ironische Weise folgendermaßen zusammenfaßt:

> [...] und ein deutscher Porphyrius, genannt Feuerbach (auf französisch fleuve de flamme) moquiert sich nicht wenig über diese Attribute des 'Gott-Reiner-Geist,' dessen Liebe kein besonderes Lob verdiene, da er ja keine menschliche Galle habe, dem die Gerechtigkeit ebenfalls nicht viel koste, da er keinen Magen habe, der gefüttert werden muß per fas et nefas; dem auch die Weisheit nicht hoch anzurechnen sei, da er durch keinen Schnupfen gehindert werde im Nachdenken; dem es überhaupt schwer fallen würde, nicht tugendhaft zu sein, da er ohne Leib ist. (Sämtl. Schriften Bd. 9, S. 196).

Indem Heine in dieser kurzen Charakteristik der ersten materialistischen Philosophie in Deutschland Abstrakta, wie gleich zu Beginn den Eigennamen, oder abstrakte Denkvorgänge, wie die Feuerbachsche Umkehrung der Theologie in Anthropologie, in sinnlich-konkreten Details ausdrückt, gibt er eine verständliche, d.h. anschauliche, im wahrsten Sinne des Wortes "versinnlichte" Darstellung. Der komische Effekt wird dadurch erreicht, daß, um Roland Barthes' Begriffe in seiner Studie über Fourier zu gebrauchen, ein "edler" (abstrakter) Begriff mit einem "niedrigen" (einen sinnlichen Gegenstand denotierenden) verbunden wird[17], anders gesagt: indem ein ideeller Gehalt an einem materiellen gemessen wird. Die Idee "Gott" wird mit dem Organismus des Menschen verglichen, Ideale wie Liebe, Gerechtigkeit, Weisheit in Abhängigkeit vom menschlichen Körper, vom leiblichen Wohlbefinden gesehen, ein lateinischer Ausdruck (Symbol für Gelehrsamkeit) nicht als Bedeutungsträger (ideele Komponente), sondern als Klangträger (sinnliche Komponente) gebraucht (per fas - per Faß). Dies ist eine Vereinfachung bzw. Radikalisierung der Feuerbachschen Argumentation, die auf diese Weise lächerlich gemacht wird. Es stellt sich die Frage, warum Heine



in dieser Weise über Feuerbach spricht, zumal in einer Phase seines Lebens, die deutliches politisches Engagement zeigt: 1844 schrieb er, veranlaßt durch seine Kontakte mit Ruge und Marx, Gedichte für den *Vorwärts*, zu denen als das längste und bekannteste das Versepos "Deutschland. Ein Wintermärchen" gehört. Auch die Fragment gebliebenen "Briefe über Deutschland" selbst sind kritisch und politisch engagiert. Sie haben eine ähnliche Funktion wie "Die romantische Schule" und "Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" (1832-35), nämlich die Franzosen, die von dem Deutschlandbuch der Madame de Staël und dem im April 1844 in der *Revue de Deux Mondes* erschienenen Essay der Marie d'Agoult (Pseud. Daniel Stern) über Bettina von Arnim nur über das "spiritualistische" Deutschland informiert wurden, über die anderen, progressiven Aspekte deutscher Philosophie und Literatur aufzuklären, mit der Absicht, die beiden Länder einander näherzubringen. Der der Charakteristik Feuerbachs folgende Textparagraph macht deutlich, daß Heine sich in der Rolle des Reporters sehen möchte, der unabhängig von eigenem Wirken wie auch von eigenem Wünschen nur berichtet habe, was geschehen sei:

> Man hat mir von mancher Seite gezürnt, daß ich den Vorhang fortriß von dem deutschen Himmel und jedem zeigte, daß alle Gottheiten des alten Glaubens daraus verschwunden, und daß dort nur eine alte Jungfer sitzt mit bleiernen Händen und traurigem Herzen: die Notwendigkeit. - Ach! ich habe nur früher gemeldet, was doch später jeder erfahren mußte, und was damals so befremdlich klang, wird jetzt auf allen Dächern gepredigt jenseits des Rheins [...] Ich muß gestehen, diese Musik gefällt mir nicht, [...] (loc. cit. S. 196).

Der emotionale Ausruf "Ach!" wie auch der Schlußsatz des zitierten Paragraphen erklären explizit, was in der Darstellung der Feuerbachschen Argumentationsweise mit dem Mittel der Ironie nur impliziert



wurde: trotz seines politischen Engagements schreckt Heine vor der Radikalität der Feuerbachschen Entmythologisierung zurück. Seine Ironie ist also ein Zeichen von Betroffenheit; er versucht mit diesem Stilmittel der Distanzierung von Gefühlen seine Angst zu verbergen, daß Feuerbach recht haben könnte. Der idealistische Charakter seiner Interpretation des von ihm in diesen "Briefen" verkündeten "Kommunismus" wird deutlich, wenn er zur Erklärung seines eigenen Standortes eine Formulierung aus seiner zehn Jahre früher erschienenen Schrift "Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" – "[...] wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter [...] " (loc. cit., S. 198) – zitiert.

Trotz seiner wiederholten Betonung des Rechtes auf Befriedigung materieller Bedürfnisse lehnt Heine es in jeder Phase seines Lebens ab, als Materialist klassifiziert zu werden. So meint er auch, sich in seinem "Vorbericht" zum ersten Band der "Romantischen Schule," dem literarischen Gegenstück von "Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland," deutlich absetzen zu müssen:

> Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern; ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie. Ich gehöre nicht zu den Atheisten, die da verneinen, ich bejahe. ... Anfang und Ende aller Dinge ist in Gott. (Sämtl. Schriften, Bd. 5, S. 861).

Diese apologetische Bemerkung macht auch die zeitbedingten Umstände deutlich, unter denen Heine schrieb. Zu der Angst des Künstlers vor dem ausschließlichen Regime "der Notwendigkeit," auf die am Schluß dieses Kapitels noch genauer eingegangen wird, kam die ganz konkrete Angst vor der Zensur. "Materialismus" war ein Tabubegriff in Deutsch-



land und Heine, der besonders unter dem Druck der Zensur stand, mußte seine Gedanken so formulieren, daß man ihn darauf nicht festlegen konnte. Zu Beginn der 30er Jahre bot der Saint-Simonismus eine wichtige Formulierungshilfe, denn Saint-Simon und seine Schüler waren erklärtermaßen keine Materialisten. Ihr Glaubensbekenntnis sozusagen faßt Heine am Schluß des Gedichts "Auf diesem Felsen bauen wir" (1833) folgendermaßen zusammen:

> Und Gott ist alles was da ist;
> Er ist in unsern Küssen.

Das Programm der "geheiligten" Sinnlichkeit, von Heine pointiert durch das Konkretum "Kuß" und nicht durch das Abstraktum "Liebe" ausgedrückt, ist für ihn nicht nur Grundgedanke der Saint-Simonistischen, sondern auch der pantheistischen bzw. spinozistischen Religion. Wie Heine in seiner Interpretation Spinozas in dem Essay "Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" darstellt (vgl. Sämtliche Schriften Bd.5, S.561-566), versteht er unter Pantheismus "die Anschauungsweise Spinozas," daß alle endlichen Dinge in Gott enthalten seien (Modi-Substanz Verhältnis), aber Gott kein persönlicher Gott des Glaubens, sondern identisch mit "der Welt" sei ("Gott ist alles was da ist", ist ein Satz aus der Lehre Spinozas), d.h. daß es einen Parallelismus, eine Gleichwertigkeit von Geist und Materie gibt. Da in der vom Christentum beherrschten Ära immer nur der Geist betont wurde, müssen jetzt die Sinne zu ihrem Recht kommen, ohne daß die Existenz geistiger Eigenschaften und Phänomene geleugnet wird. Bei der expliziten Darlegung seines ideologischen Standortes (in den 30er Jahren) in dem genannten Essay (Sämtliche Schriften 5, S. 555-558) geht es Heine wieder um eine genaue terminologische Differenzierung. Seine Forderung nach Rehabilitierung der menschlichen Sinnlichkeit möchte er ausdrücklich als



"Sensualismus" und nicht als "Materialismus" definiert wissen, wobei er obendrein noch betont, daß dieser Sensualismus ein Resultat des Pantheismus und nicht des Materialismus sei, wie man es von der französischen Aufklärung her denken könne. Das, was in der französischen Philosophiegeschichte als "Sensualismus" bezeichnet wird, nämlich eine auf der sinnlichen Wahrnehmung basierte erkenntnistheoretische Methode (Condillac), definiert Heine als "Materialismus" bzw. "Empirismus." So unterscheidet er zwischen den beiden Gegensatzpaaren:

Idealismus - Materialismus (Rationalismus - Empirismus)

und

Spiritualismus - Sensualismus.

Da es ihm nicht um erkenntnistheoretische Fragen, sondern um möglichst wirklichkeitsnahes (Wirklichkeit definiert als gesellschaftliche Wirklichkeit), praxisrelevantes Philosophieren geht, interessiert ihn nur das zweite Begriffspaar (das natürlich mit dem ersten verwandt ist), das nicht nur "zwei verschiedene Denkweisen", sondern auch "zwei soziale Systeme, die sich in allen Manifestationen des Lebens geltend machen", beinhaltet. Der Grund für Heines Bevorzugung des Begriffs "Sensualismus" gegenüber "Materialismus" ist in diesem Kontext darin zu suchen, daß er sich, ähnlich wie der junge Marx, von dem mechanistischen Materialismus der französischen Aufklärung (Lamettrie) absetzen will. Sein Konzept ist weniger einseitig, trägt deutlich einen Kompromißcharakter, wie an seiner anschaulichen Definition des Begriffspaares Spiritualismus-Sensualismus zu erkennen ist:

> Den Namen Spiritualismus überlassen wir daher jener frevelhaften Anmaßung des Geistes, der, nach alleiniger Verherrlichung strebend, die Materie zu zertreten, wenigstens zu fletrieren sucht: und den Namen Sensualismus überlassen wir jener Opposition, die, dagegen eifernd, ein Rehabilitieren der Materie be-



> zweckt und den Sinnen ihre Rechte vindiziert, ohne die Rechte des Geistes, ja nicht einmal ohne die Supremacie des Geistes zu leugnen. (Sämtliche Schriften 5, S. 556; Hervorhebung v. Verf.)

Die durch den "ja"-Partikel eingeleitete und hervorgehobene Apposition im letzten Satz weist auf die idealistische Fundierung von Heines Wertsystem. Trotzdem ist "Sensualismus" ein eindeutig positiver ("Rehabilitieren," "Rechte vindizieren") und "Spiritualismus" ein eindeutig negativer ("frevelhafte Anmaßung") Begriff. Mit dieser Stellungnahme wendet sich Heine gegen das Christentum, das die Sinne "ihrer Rechte beraubt" hat, und ist deshalb jener Gruppe von Oppositionellen zuzuordnen, die sich für eine grundlegende Veränderung des irdischen Lebens einsetzen (vgl. hierzu sein Gedicht "Erleuchtung"). Die sensualistische Denkweise ist somit gleichbedeutend mit revolutionärer Denkweise. Diese in dem Gegensatzpaar Spiritualismus-Sensualismus implizierte Wertung strukturiert den ganzen Essay "Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland." Heine interpretiert den Gang der Geschichte unter dem Aspekt des sozialen Fortschritts und der Beseitigung von Ausbeutung jeglicher Art und wertet mit der gleichen Parteilichkeit auch die geistigen Prozesse.

Dadurch, daß Heine seine Definition des Sensualismus mit dem Saint-Simonistischen Schlagwort von der "Rehabilitation der Materie" umschreibt (vgl. Zitat S. 50), gibt er selbst einen Hinweis auf die Urheberschaft seiner Gedanken. Doch war der Einfluß der Saint-Simonisten auf Heine begrenzt, sowohl zeitlich als auch was Heines eklektizistische Rezeption der Theorien und Programme betraf. Mit der "réhabilitation de la matière" war bei den Saint-Simonisten sowohl eine philosophisch-ethische Neuorientierung gemeint als auch eine ökonomi-



sche. Heine sah zwar die politischen und sozialen Implikationen der Saint-Simonistischen Gedanken, interessierte sich jedoch kaum für deren Konkretisierung im einzelnen. Das den frühsozialistischen Bewegungen der Saint-Simonisten und Fourieristen gemeinsame Hauptcharakteristikum bestand für ihn darin, daß sie "uns neue Welten des Genusses und des Glücks eröffnen." (Lutetia, Sämtl. Schriften, Bd. 9, S. 903). Die sensualistische bzw. hedonistische Ethik wurde deshalb das Hauptthema seiner Schriften in den späten 30er Jahren, als der Einfluß der Saint-Simonisten nachließ; das Begriffspaar Sensualismus-Spiritualismus tauschte er durch "Hellenismus" - "Nazarenertum" aus. In dieser Schaffensperiode ist er der "Glücksphilosophie" Fouriers verwandter als den Theorien Saint-Simons und seiner Anhänger (außer vielleicht der Moral Enfantins, der auch als einziger der Saint-Simonisten Fourier gelesen hat).[18] Das Kapitel über die sensualistische Ethik soll deshalb durch eine kurze Darstellung der Thesen Fouriers eingeleitet werden.

Opposition gegen die Ethik der Askese: Fourier, Heine und Gautier

> Il n'est que trop vrai! Depuis vingt-cinq siècles qu'existent les sciences politiques et morales, elles n'ont rien fait pour le bonheur de l'humanité; elles n'ont servi qu' à augmenter la malice humaine en raison du perfectionnement des sciences réformatrices; [...]
> Cependant une inquiétude universelle atteste que le genre humain n'est point encore arrivé au but où la nature veut le conduire, et cette inquiétude semble nous présager quelque grand événement qui changera notre sort. [...] Il semble que la nature souffle à l'oreille du genre humain qu'il est reservé à un bonheur dont il ignore les routes, et qu'une découverte merveilleuse viendra tout à coup dissiper les ténèbres de la civilisation. (Théorie des quatre mouvements, Textes choises, S. 47-48)[20]



Dieses Zitat wurde einer Schrift Fouriers entnommen, die während der napoleonischen Kriege veröffentlicht wurde, so daß die Bemerkung über die "inquiétude universelle" durchaus konkret politisch als ein Hinweis auf die sich um 1808 international anbahnenden Widerstandsbewegungen gegen Napoleon zu deuten ist. Doch Fouriers Frage nach dem Glück der Menschheit bezieht sich auf mehr als nur den siegreichen Kampf gegen den "Verräter an der Revolution." Die allgemeine Unruhe ist ihm ein Beweis dafür, daß die Menschen unzufrieden sind, daß sie das Glück noch nicht gefunden haben. Für diesen Mangel macht er "les sciences politiques et morales" verantwortlich, die fünfundzwanzig Jahrhunderte lang nichts für die Erforschung des menschlichen Glücks getan, sondern nur das Unglück vermehrt hätten. In diesem seinem ersten Werk, das im Erscheinungsjahr des Kommunistischen Manifestes zum zweiten Mal veröffentlicht wurde, kündigt Fourier deshalb eine neue Wissenschaft an, deren ethische Fundierung ebenso anti-christlich und zugleich religiös ist wie Saint-Simons "morale terrestre et positive" (Vgl. S. 34). Er geht davon aus, daß Gott die Welt geschaffen hat und deshalb die Welt eine bestimmte Ordnung bzw. Harmonie haben muß. Gott, die Welt und der Mensch seien identisch, da Gott den Menschen "ihm zum Bilde" geschaffen, d.h. da Gott sich im Menschen dargestellt hat. Ist aber die Idee "Gott" in der Welt und im Menschen Wirklichkeit geworden, muß diese Wirklichkeit "göttlich" sein: "que le type de cette trinité (= l'univers, l'homme, Dieu) est Dieu." (loc. cit. S. 49). Die gesellschaftliche Wirklichkeit seiner Zeit erscheint ihm jedoch als eine "monde à rebours," als eine verkehrte, disharmonische Welt, in der der Mensch nicht göttlich, sondern als "Gott im Exil" lebt, wie Heine später sagen wird. Diese verkehrte Welt ist aber nach Fourier wieder in



Ordnung zu bringen, wenn nur erst "die Wurzeln" des menschlichen Glücks entdeckt sind. Fourier meint, diese "wunderbare Entdeckung" gemacht zu haben, indem er nachweist, daß Lust- und Unlusterwartungen die einzige Motivation menschlicher Verhaltensweisen darstelle. Der in der "Zivilisation" dem Menschen aufgezwungene Triebverzicht führe dazu, daß seine Neigungen (Leidenschaften, Triebe: "attractions passionnées") pervertiert würden, d.h. ihn "böse," aggressiv, unsozial machten. Der Mensch muß nach Fourier mit seinen Leidenschaften leben, sonst werden sie zu einer destruktiven Kraft:

> Il sera démontré dans cet ouvrage que les sophistes, depuis trois mille ans, ont oublié ou negligé à dessein d'étudier [...] l'unité [...] de l'homme avec lui-même et spécialement avec ses passions, qui, hors de l'état sociétaire, sont en discorde générale et entraînent à la perdition de l'individu même qu'elles dirigent. (Traité de l'association domestique et agricole, loc. cit. S. 55).

Führen Saint-Simons Säkularisierung der Religion und Materialisierung der Philosophie zu einem der späteren Soziologie nahestehenden Systemversuch, konzentriert sich Fourier in seiner neuen "Wissenschaft" auf eine Psychologie, die den Menschen in erster Linie von seiner Triebstruktur her versteht und daraus entsprechende Schlußfolgerungen für den Entwurf einer idealen Gesellschaftsform zieht. Er ist der Überzeugung, daß das "sentiment d'égoïsme," das Saint-Simon kritisiert (vgl. Nouveau Christianisme S. 92), nur Ausdruck einer ständigen Repression der Leidenschaften des Menschen ist, die so ihren "essor subversif" entwickeln, während sie in einer richtig organisierten Gesellschaft kooperativ, konstruktiv wirken, d.h. ihre andere Natur, ihren "essor harmonique" deutlich machen (vgl. loc. cit. S. 55). Wie Fourier sich eine solche Gesellschaft vorstellt, zeigt er auf konkrete



Weise in seiner zweiten, 1822 zum ersten, 1841 zum zweiten Mal veröffentlichten Schrift Traité de l'association domestique et agricole, dem Hauptwerk der Fourieristischen "Schule." Ein mit dem Exaktheitsanspruch der Naturwissenschaftler aufgestelltes System von Kombinationen der verschiedenen menschlichen Leidenschaften und Triebe soll die von Gott geplante Harmonie der Welt menschlich realisieren. Fourier nennt seine ideale Gesellschaft "harmonie," "association," "l'état sociétaire" oder auch - die am bekanntesten gewordene Bezeichnung mit einem Begriff aus der römischen Militärsprache - "phalanstère." Mit seinem kombinatorischen System möchte er das menschliche Leben so regeln, daß Arbeit Genuß und keine Entfremdung bedeutet (Ziel der "l'unité avec lui-même," s. Zitat S.54), alle Begierden befriedigt, alle Leidenschaften richtig eingesetzt werden.[20]

Im Zusammenhang dieser Arbeit interessiert weniger Fouriers konkreter Entwurf einer neuen Gesellschaft (obwohl die formale Gestaltung seiner Ideen durch eine unsystematische, unlogische Argumentation in einer unmittelbaren, sinnlichen Sprache das Thema dieser Arbeit durchaus berühren würde)[21], da der Schwerpunkt mehr auf den poetischen als auf den sozialreformerischen Entwürfen liegt. Wichtig ist Fouriers Kritik an der Repression der Sinnlichkeit durch die christliche Ethik. Sie konnte hier nur kurz umrissen werden, da es keine Schrift von ihm gibt, die sich nur mit diesem Thema beschäftigt, sondern nur hier und da eingestreute Bemerkungen. Sehr viel ausführlicher und anschaulicher beschäftigt sich Heine mit der Frage. Er glaubt wie Fourier, daß "die Materie" (d.h. die Sinnlichkeit des Menschen) nur dann "böse" wird,



> wenn sie heimlich konspirieren muß gegen die Usurpationen des Geistes [...] und somit wird das Übel nur ein Resultat der spiritualistischen Welteinrichtung. (Rel. u. Phil. in Deutschland, Sämtl. Schriften Bd. 5, S. 569; Hervorhebung v. Verf.),

und basiert auf dieser Kritik an der verdrängten Sinnlichkeit seinen mit Geschichten durchsetzten Aufsatz "Elementargeister" (1837; Sämtl. Schriften Bd. 5, S. 642-703). Mit "Elementargeistern" meint Heine die Reste heidnischen Glaubens, die sich in Geschichten des Volkes, in Sagen und Mythen erhalten haben. In diesen Geschichten und Liedern von den Kobolden, Zwergen, Elfen und Nixen, die in den vier Elementen wohnen, werden verdrängte Schichten unserer Seele angesprochen, "halbvergessene Träume" (S. 662); die Erlebnisse dieser Wesen berühren uns alle, weil sie ein kollektives Unbewußtes ansprechen. Auf völlig irrationale Weise werden Liebe, Krankheit und Tod beschrieben, Instinkte und Leidenschaften anschaulich dargestellt. Durch den Sieg des Christentums über das Heidentum wurde diese instinkthafte Weise der Sinndeutung verteufelt bzw. transformiert, indem z.B. heidnische Wallfahrtsstätten in christliche umgestaltet wurden. Dabei wurden die germanischen Gottheiten genauso verdrängt wie die griechischen. Auch diese sind, wie Heine sagt, "nicht tot,"

> sie sind unerschaffene, unsterbliche Wesen, die nach dem Siege Christi, sich zurückziehen mußten in die unterirdische Verborgenheit, wo sie mit den übrigen Elementargeistern zusammenhausend, ihre dämonische Wirtschaft treiben. (loc. cit., S. 691; Hervorhebung v. Verf.),

d.h. dämonisiert im Bewußtsein haben sich diese Verkörperungen der Sinnlichkeit ins Unterbewußte ("unterirdische Verborgenheit") zurückgezogen; sie "halten sich versteckt" und steigen "des Nachts" "in liebreizender Gestalt hervor" (S. 686). "Des Nachts," also im Traum, im Märchen oder in der Dichtung, wo die Kontrolle des Bewußtseins nach-



läßt, wird die tabuisierte Sinnlichkeit in verführerischer ("liebreizender") Gestalt lebendig. Dies ist der weltanschauliche und zugleich psychologische Hintergrund für die Erzählungen von der Belebung der Götterstatue, die Heine in seine "Fabeleien" (S. 684) mit einflicht und die in einem späteren Kapitel dieser Arbeit im Vergleich mit dem Motiv bei Gautier ausführlich interpretiert werden. Parallel zum Fabulieren setzt Heine seine "vernünftigen" (vgl. ebda.) Erläuterungen fort und stellt aufgrund der obigen Deutung des Heidentums und des Christentums seine erste typologische Definition des Hellenismus und des Judäismus auf:

> Die Frage war: ob der trübsinnige, magere sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen solle? (loc. cit. S. 685).

Im Zusammenhang des Paragraphen, aus dem dieses Zitat genommen wurde, deutet Heine besonders darauf hin, daß es sich bei diesem Konflikt zwischen zwei Weltanschauungen keineswegs nur um ein philosophisches Problem handelt, sondern um "weit lebendigere Dinge." Es geht, wie Heine sich ausdrückt, "um den Hellenismus selbst," d.h. um eine eher typologische als historische Alternative zur "judäischen Gefühls- und Denkweise." Die weitergehenden Implikationen seiner Definition werden deutlich in der Ausweitung des Begriffs "Judäismus." Schon in dem ein Jahr nach den "Elementargeistern" geschriebenen Aufsatz "Shakespeare's Mädchen und Frauen" (<u>Sämtl. Schriften</u> Bd. 7, S. 171-293) setzt er den "Hellenismus" nicht nur gegen "asketischen Glaubenseifer", sondern auch gegen den "republikanischen Fanatismus" (vgl. S. 176) ab. Unter diesem Aspekt der Polemik gegen eine <u>politische</u> Ethik der Askese, im Unterschied zu der religiösen, ist die bald danach verfaßte Börne-Schrift (1839/40) zu



sehen (Sämtliche Schriften, Bd. 7, S. 9-143).

Die die ganze Menschheit betreffende Typologie des Hellenismus und Judäismus wird in dem Börne-Buch auf die typisierende Charakteristik zweier Individuen übertragen: Heine der "Hellene" contra Börne den "Nazarener." In dieser Gegenüberstellung sieht sich Heine mit Goethe verwandt und interpretiert Börnes Haß gegen diesen Dichter als

> nur die notwendige Folge einer tiefen, in der Natur beider Männer begründeten Differenz. Hier wirkte [...] ein Hader, welcher alt wie die Welt, sich in allen Geschichten des Menschengeschlechts kund gibt und am grellsten hervortrat in dem Zweikampfe, welcher der judäische Spiritualismus gegen hellenische Lebensherrlichkeit führte, ein Zweikampf, der noch immer nicht entschieden ist und vielleicht nie ausgekämpft wird: der kleine Nazarener haßte den großen Griechen, der noch dazu ein griechischer Gott war. (Loc. cit., S. 17).

Mit den Adjektiven "klein" und "groß" spielt Heine sowohl auf einen körperlichen als auch auf einen geistigen Unterschied zwischen den beiden Männern an. **Der Absatz, der zu diesem Vergleich hinleitet, enthält eine Beschreibung von Börnes Humor, der im Unterschied zu dem Jean Pauls "wie ein lustiges Kind nur nach dem Naheliegenden griff," d.h.** Börnes Geist ist kindlich, also klein geblieben, wie es auch mit dem dem obigen Zitat folgenden Begriff der "nazarenischen Beschränktheit" ausgedrückt wird. Diese Enge des Denkens, die nur das Naheliegende begreift, steht im Kontrast zu der Weite der hellenischen Betrachtungsweise, die bestimmte Phänomene in einem größeren ideologischen zeitlichen und räumlichen Zusammenhang einordnen kann. Diese Perspektive, von der aus auch die Funktion und Bedeutung eines unpolitischen Goethe richtig eingeschätzt werden kann, nimmt Heine für sich in Anspruch (obwohl er zur Zeit der "Romantischen Schule" noch genauso "eng" wie Börne dachte!). Mit dem Beispiel der Beurteilung Goethes spielt Heine gleich



zu Beginn seiner biographischen Schrift auf das zentrale Problem an, das auch Büchner in seinem Drama "Dantons Tod" (1835) beschäftigte: die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Verbindung von politischem Engagement und "hellenischer," d.h. sinnenfreudiger, schönheits- und luxusliebender Lebensweise. Für Heine gehört Börne, der diese Verknüpfung ausschließt, zu der "Gattung [...], die in Maximilian Robespierre ihren vollkommensten Repräsentanten gefunden" (S. 93). Mit Robespierre ist ein Name gefallen, der für Heine eine negative Interpretation der Revolution assoziiert, nämlich die Änderung der Gesellschaft in Form einer Nivellierung, die auch den Luxus der Kunst ausschließt. Diese Gefahr sieht Heine zur Zeit der Niederschrift des Börne-Buches genauso gegeben, denn eine andere Gattung von "Nivelleurs," für die Rothschild der bedeutendste Repräsentant war (vgl. S. 29), machte sich bemerkbar. Der Geldadel der Bourgeoisie, die "nouveaux riches," Materialismus und Pragmatismus waren die Ergebnisse der 1830er Revolution, die Heine so begeistert begrüßt hatte. Er selbst gibt einen Hinweis auf die Motivation seiner "hellenischen" Betrachtungsweise in der Börne-Schrift, indem er zwischen das erste und dritte Buch, und das heißt zwischen die Beschreibung des ersten und des zweiten Treffens mit Börne, die Briefe aus Helgoland einschiebt. Diese Briefe sind zwar mit Juli und August 1830 datiert, wurden aber von Heine zur Zeit der Abfassung des Börne-Buches überarbeitet, so daß die Schilderung seiner Begeisterung über die Revolution beeinflußt wurde von dem Wissen um die tatsächlichen Ergebnisse:

> Ich bin wie berauscht. Kühne Hoffnungen steigen leidenschaftlich empor, wie Bäume mit goldenen Früchten und wilden, wachsenden Zweigen, die ihr Laubwerk weit ausstrecken bis in die Wolken [...] Die Wolken aber in raschem Fluge entwurzeln diese Riesenbäume und jagen damit von dannen. Der Himmel hängt voller Violinen. [...] Das ist ein



> beständiges Geigen da droben in himmelblauer Freudigkeit, [...] Unter der Erde aber kracht es und klopft es, der Boden öffnet sich, die alten Götter strecken daraus ihre Köpfe hervor, und mit hastiger Verwunderung fragen sie: "Was bedeutet der Jubel, der bis ins Mark der Erde drang? Was gibts Neues? Dürfen wir wieder hinauf?" Nein, Ihr bleibt unten im Nebelheim, wo bald eine neuer Todesgenosse zu Euch hinabsteigt ... "Wie heißt er?" Ihr kennt ihn gut, ihn, der Euch einst hinabstieß in das Reich der ewigen Nacht ... Pan ist tot! (Schluß des Briefes v. 6. Aug.)

Hier zeigt sich auf zweifache Weise eine Relativierung seiner Begeisterung für die Julirevolution. Einmal nimmt die Ironie über den Überschwang seiner Gefühle, die ironische Distanz zu seinen idealistischen Hoffnungen ("die Wolken aber entwurzeln diese Riesenbäume"), schon die Ernüchterung vorweg, die er im Nachwort zu diesen Briefen beschreibt, die Enttäuschung über das, was wirklich geschehen ist. Zum andern legt die Kontrastierung dessen, was sich "im Himmel" abspielt, mit dem, was "unter der Erde" geschieht, die Vermutung nahe, daß Heine damit sagen will, daß die Revolution es nicht geschafft habe, das Heidentum zu "rehabilitieren:" die griechischen Götter und, in Heines Symbolik, die Erfüllung sinnlicher Bedürfnisse, müssen "unter der Erde" bleiben, sind also nach wie vor tabuisiert. Man könnte sogar noch weiter deuten, daß dadurch, daß das Christentum auch noch "unter die Erde" kam ("der neue Todesgenosse" der griechischen Götter) und nur der Materialismus zu herrschen begann, auch noch die Kunst gefährdet wurde. Heine jedenfalls hatte Angst vor "neuen Götterverfolgungen" (S. 49), denn das, was von den griechischen Göttern übriggeblieben war, zeigte sich bei den Dichtern, wie er in den "Elementargeistern" andeutete. Diese Gefahr drückt Heine auf symbolische Weise in den zwei Träumen des Börne-Buches aus: mit dem ersten Traum beschließt er den Einschub der Helgoländer Briefe, mit dem zweiten die ganze Schrift.



Im ersten Traumgeschehen durchreist Heine zunächst Deutschland, wo er die Philister aus ihrem tiefen Schlaf aufzuwecken versucht, um ihnen die Neuigkeit der französischen Revolution mitzuteilen, und wo er die gotischen Dome "auf der Flucht" sieht. Mit letzterem Detail ist Heines Überzeugung veranschaulicht, daß die Julirevolution in Paris den Anstoß zu einer europäischen Freiheitsbewegung geben wird, die das Christentum als Ideologie des Feudalsystems endgültig verjagen wird, d.h. er kehrt die für ihn positiven Aspekte der Revolution deutlich heraus. Im weiteren Verlauf des Traumes fliegt Heine von einem Stern zum andern und kommt schließlich in den Himmel, der außer ein paar "alten gepuderten Bedienten," die "in verblichener roter Livree gelinde schlummern," leer ist. In einem Zimmer trifft Heine jedoch auf einen alten dünnen Mann, der an einem Schreibpult

> unter hohen Papierstößen kramte. War schwarz gekleidet, hatte ganz weiße Haare, ein faltiges Geschäftsgesicht und frug mich mit gedämpfter Stimme: was ich wolle? In meiner Naivität hielt ich ihn für den lieben Herrgott, und ich sprach zu ihm ganz zutrauungsvoll: "Ach, lieber Herrgott, ich möchte donnern lernen, blitzen kann ich ... ach, lehren Sie mich auch donnern!" Sprechen Sie nicht so laut, entgegnete mir heftig der alte dünne Mann, drehte mir den Rücken und kramte weiter unter seinen Papieren. "Das ist der Herr Registrator," flüsterte mir einer von den roten Bedienten, der von seinem Schlafsessel sich erhob und sich gähnend die Augen rieb ...
> Pan ist tot! (loc. cit., S. 56).

Ein alter Mann, der das Nichts registriert, ist die Quintessenz dessen, was vom Himmel übriggeblieben ist. Die Ironie, mit der Heine diesen Traum schildert, zeigt seine ambivalente Einstellung zu dieser Veränderung: er läßt eine gewisse Schadenfreude über die Leere des Himmels durchblicken und zeigt mit der Symbolik der verblichenen Livree der gepuderten Bedienten, daß seiner Meinung nach der Himmel, bzw. der Glaube an den Himmel und den "lieben Herrgott", eben einer vergangenen,



nämlich der vorrevolutionären Zeit angehört. Andererseits veranschaulicht die Bildlichkeit des Geschäftswesens und der Verwaltung die öde "Werkeltagsgesinnung," wie Heine am Schluß des Börne-Buches sagt, die Nüchternheit einer Welt, in der statt "Gott" ein Registrator herrscht. Mit dem leitmotivischen Schluß "Pan ist tot," der auch den vorigen Helgoländer Brief beschließt, ist sowohl der christliche als auch der heidnische Gott gemeint und wird darauf hingewiesen, daß Religion überhaupt tot sei und damit eine Betrachtungsweise, die über das alltäglich Notwendige hinausgeht, verschwunden ist: es bleibt "die alte Jungfer" "mit bleiernen Händen und traurigem Herzen: die Notwendigkeit," wie Heine später im Zusammenhang seiner Besprechung Feuerbachs sagen wird (vgl. S. 47).

Die Interpretation dieses Traumes wird ergänzt und unterstützt durch den zweiten Traum. Nachdem Heine ganz deutlich seine Sorge vor der "Radikalkur" der Radikalen, die nur einen "geheilten Philister" kreieren würde (S. 140), zum Ausdruck gebracht hat, erzählt er zum Abschluß seines Börne-Buches einen Traum: In einer Herbstnacht trifft er in einem Wald neben einem Feuer schöne nackte Frauen, "gleich den Nymphen, die wir auf den lüsternen Gemälden des Giulio Romano sehen." Beim näheren Hinsehen jedoch zeigt sich, daß die Frauen zwar schön aber krank sind, "abgemagert." Heine setzt sich zu einer Frau, die sein Herz "mit einem fast wollüstigen Mitleid" bewegt, und spielt

> mit ihren schwarzen feuchten Haarflechten, die über das griechisch gradnäsige Gesicht und den rührend kalten, griechisch kargen Busen herabhingen... (loc. cit., S. 143).

Sie erzählt ihm, von Heine nach ihrem Alter befragt, daß sie, auch wenn sie sich um ein Jahrtausend jünger machen würde, "doch noch ziemlich bejahrt wäre." Sie nimmt Heines Knie als Kopfkissen und schlum-



mert ein, manchmal "wie eine Sterbende" im Schlaf röchelnd. Die anderen Frauen unterhalten sich in einem Griechisch, das Heine nicht versteht, da sie es ganz anders aussprechen als er es "in der Schule und später auch beim alten Wolf gelernt hatte..."

> Da plötzlich, in der Ferne, erhob sich ein Geschrei von rohen Pöbelstimmen ... Sie schrieen, ich weiß nicht mehr was? ... Dazwischen kicherte ein katholisches Mettenglöckchen ... Und meine schönen Waldfrauen wurden sichtbar noch blasser und magerer, bis sie endlich ganz in Nebel zerflossen, und ich selber gähnend erwachte. (eba.)

Die Traumsymbolik ist ziemlich eindeutig: die "griechischen" Frauen, die vom Christentum schon krank und müde gemacht worden waren, werden in Nichts aufgelöst durch "rohe Pöbelstimmen." Der Pöbel ist hier als Repräsentant einer Gesellschaft genannt, die rein materialistisch ausgerichtet ist und deshalb die Schönheit und die Kunst als nutzlosen Luxus verjagt, und die sich in ihrer Einseitigkeit und Radikalität strukturell nicht sehr vom Christentum unterscheidet, wie in der Anspielung auf das katholische Mettenglöckchen gezeigt wird. Die Frauen andererseits repräsentieren nicht das historische Griechentum, wie Heine durch die Erwähnung ihrer unverständlichen, nicht mit seinem Schulgriechisch zu verstehenden Sprache deutlich macht, sondern "das Griechische" in einem weiteren Sinne, so wie es z.B. von der Renaissance rezipiert wurde (Anspielung auf Giulio Romano) und im Sinne von Heines Hellenismus-Definition. Demonstriert Heine also in den "Elementargeistern," wie die religiöse Ethik der Askese Sinnlichkeit tabuisiert (besonders deutlich in seinem Einschub der Tannhäuser-Legende), so zeigt er zum Abschluß der Börne-Schrift, seine Kritik an Börne noch einmal zusammenfassend, wie die politische Ethik der Askese schönheits- und damit kunstfeindlich ist. An dieser eine bestimmte



Kunstauffassung implizierenden Kritik an einer republikanischen Gesellschaftsordnung zeigt sich die ganze Widersprüchlichkeit von Heines Position. Einerseits plädiert er für ein sinnenfreudiges, das Diesseits bejahende Dasein, andererseits hat er Angst vor der rohen Sinnlichkeit des "Pöbels" und kritisiert die Reformer und Revolutionäre, die ein materiell besseres Leben für alle erreichen wollen. Die Ambivalenz seiner Position ist damit ein deutliches Beispiel für das Thema dieser Arbeit: abstrakte Sinnlichkeit. Die Schlußfolgerung aus Heines "Traum" wäre die Erkenntnis, daß in einer nur auf ethische Zwecke ausgerichteten Gesellschaft Schönheit und Kunst keinen Platz haben und die Kunst deshalb, um bestehen bleiben zu können, von der Wirklichkeit abstrahieren, d.h. zweckfrei, "autonom" werden muß. Heine macht also mit seinen "Träumen" indirekt auf einen Zusammenhang aufmerksam, der auch in rückblickenden Analysen aus heutiger Zeit festgestellt wurde. So setzt z.B. Ralph-Rainer Wuthenow in seiner Studie über den europäischen Ästhetizismus als Ausgangspunkt die Annahme,

> daß das als Ästhetizismus bezeichnete Phänomen, damit auch der "l'art pour l'art" Begriff, der ja eine bis dahin unerhörte Glorifizierung der Kunst bedeutet hat, wohl nicht nur zufällig und zeitlich mit der Tatsache zusammenhängt, daß die Kunst und ihre Bedeutung in wachsendem Maße in Frage gestellt, ja bezweifelt und verdächtigt werden.[22]

Ein wichtiger Vertreter des französischen Ästhetizismus war Heines Zeitgenosse und Freund Théophile Gautier, der in seiner Rolle als Künstler radikaler auftrat als Heine selbst. Neben den Ideologien des "Fourierismus" und "Hellenismus" wird so zum Schluß dieses Kapitels noch der "Ästhetizismus" vorgestellt.

Auch Gautier argumentiert gegen die christliche Ethik der Askese - wenn auch bei weitem nicht so systematisch wie Heine -



und verteidigt zum Beispiel den Maler Paolo Veronese mit Kriterien Heines und Fouriers:

> Cette fête éternelle de ses tableaux a un sens profond: elle place sans cesse sous les yeux de l'humanité le vrai but, l'idéal qui ne trompe pas, le bonheur, que des moralistes in-intelligents veulent reléguer dans l'autre monde. Paul Véronèse rappelle aux peuples souffrants que le Paradis peut exister sur cette terre; il plaide la cause de la beauté, de la jeunesse, du luxe, de l'élégance, de l'harmonie, contre les maigres déclamateurs au visage chafouin et au teint rance; [...][23]

Aber Gautier selbst verlegt das Glück und all die sinnlichen Genüsse auch in eine "andere Welt," nämlich in die der Kunst. Im Gegensatz zu Heine, dessen Konflikt zwischen politisch-sozialem Engagement und Künstlerexistenz immer erkennbar bleibt, argumentiert Gautier fast ausschließlich als Künstler, der im Fortschritt, also in der Veränderung der materiellen Bedingungen in dieser Welt besonders durch die Industrialisierung, eine Bedrohung seines Schönheitsideals sieht. So schreibt er in seinem Reisebericht über Spanien:

> C'est un spectacle douloureux pour le poète, et le philosophe , de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, des lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès.[24]

Seine Furcht vor der Gleichförmigkeit, die der "Fortschritt" der westlichen Welt bringt, ist Heines Angst vor den "Nivelleurs" des Kommunismus vergleichbar. Auffällig ist im Gegensatz zu Heine, auf welche Weise Gautier diese Furcht ausdrückt. Obwohl er die Philosophen und Dichter in seine Melancholie miteinbezieht, ist es vor allem die Perspektive des "artiste," also des bildenden Künstlers, die er wiedergibt; denn die von ihm analysierte Wirklichkeit wird wie



ein Gemälde dargestellt, auf dem sich aufgrund bestimmter Einflüsse die Farben, Formen und Linien immer mehr verwischen, so daß Klarheit und Strukturierung verlorengehen. Auch in anderen Reiseberichten sieht er die Natur mit den Augen des Malers, und zwar so, daß er die Wirklichkeit als solche gar nicht mehr wahrnimmt - so wie er in seinem dichterischen Werk die Frau als Statue oder anderes Kunstwerk der bildenden Kunst, nicht aber als Mensch darstellt (vgl. Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit). Er ist sich der Eigenart seiner Sehweise durchaus bewußt:

> Je ne sais si l'habitude de voir des tableaux m'a faussé les yeux et le jugement, mais j'ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité; le paysage véritable m'a paru **peint** et n'être, après tout, qu'une imitation maladroite des paysages de Cabat ou de Ruysdaël.[25]

Gautier überlegt sich nicht, daß die Landschaft, die er gerade betrachtet, ein geeignetes Objekt für einen Maler sein könnte, sondern er sieht die Landschaft als (schlechte) Imitation eines Gemäldes. Indem er auf diese Weise die Kunst zwischen sich und die natürlich geschaffene Realität schiebt, scheint es, als ob der Kunst die Funktion eines Schutzes gegenüber der Unberechenbarkeit und der Dynamik der lebendigen Realität zugeteilt wird. Die viel zitierte Behauptung, die das obige Zitat pointiert zusammenfaßt, "la nature est une invention des peintres",[26] erklärt er zwar, scheinbar sachlich und objektiv, mit der Wirkung, die ein ästhetisches "idéal" auf "l'esprit des masses" ausübe, so daß "die Natur" jenem Ideal entsprechend umgestaltet würde, aber die Sachlichkeit seiner Argumentation wird am Schluß dieses Textabschnittes durch neue paradoxe Formulierungen, die eher ein Wunschdenken Gautiers als



eine objektive Erkenntnis ausdrücken, wieder aufgehoben:

> Les statues de Phidias ont créé le type grec, les madones de Raphaël ont fait les Italiennes du XVIe siècle, Albert Durer est le père de la beauté allemande, [...]

Und er fährt fort:

> Si les peintres **font** la nature, les écrivains **font** les moeurs; ce qu'on appelle le monde est une pure abstraction.[27]

Nicht die Kunst, sondern die Wirklichkeit ist eine Abstraktion: diese Perversion der "normalen" Interpretation des Verhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit ist sowohl aufgrund der historischen Bedingungen zu verstehen, unter denen Gautier schrieb, als Provokation gegen das funktionale Denken der Zeit im Dienste des Fortschrittes wie auch aufgrund individueller psychischer Voraussetzungen, als Ausdruck von Lebensangst. Im Gegensatz zu der Forderung nach Autonomie der Kunst im achtzehnten Jahrhundert, die die Verneinung einer bestimmten Wirklichkeit bedeutete, handelte es sich, so Sartre in seiner Flaubert-Studie, im Ästhetizismus Gautiers und seiner Zeitenossen um die Ablehnung von allem, was real ist. Sartre spricht deshalb von jener französischen Generation zwischen 1820 und 1850 als "les jeunes chevaliers du Néant."[28] Jener Nihilismus ist verwandt mit Kierkegaards "Indifferenz" als einer Kategorie des "Ästhetischen," die mit der der "Wahl" (zwischen Gut und Böse) im Bereich des "Ethischen" kontrastiert wird.[29] Die "ästhetische" Haltung, die Freiheit und Selbstverwirklichung höher schätzt als ein moralisches Wertsystem, bestimmt im Falle Gautiers auch die Wahl der "Religion." In seinem Bericht über einen Tag in London erklärt er den Mangel an schöner Architektur sowohl mit dem nordländischen Klima als auch mit der Tatsache, daß die Engländer keine Katholiken wären:



> Le protestantisme est une religion aussi funeste aux arts qui l'islamisme, et peut-être davantage. - Des artistes ne peuvent être que païens ou Catholiques.[30]

Die größere Sinnlichkeit der katholischen Religion (im Gegensatz zur schönheitsfeindlichen Nüchternheit der protestantischen) ließ Gautier jedoch nicht zum Katholiken werden. Sein "Gott," d.h.: absolute Norm seines Wertsystems war die Schönheit, so daß er für sich das Heidentum wählte. Sein "Hellenismus" ist weniger eine Weltanschauung aufgrund philosophischer oder ethischer Kriterien - auch wenn das Roman-Ich von Mademoiselle de Maupin mit den Worten der Saint-Simonisten gegen die "Mortifikation des Fleisches" im Christentum protestiert[31] - sondern Ausdruck seines Schönheitsfanatismus wie auch seiner Liebe zur plastischen Kunst, auf die später in dieser Arbeit eingegangen wird. Wenn Boeck in seiner vergleichenden Studie über Heine und seine französischen Zeitgenossen schreibt:

> Gautiers Sehnsucht nach den alten Göttern hat keine gesellschaftlichen Hintergründe, wie es bei Heine oder Hölderlin der Fall ist; sie sind für ihn nur dichterischer Stoff, künstlerischer "prétexte".[32],

so ist dies nur zum Teil richtig. Auch Gautier's "Sehnsucht nach den alten Göttern" hat gesellschaftliche Hintergründe: er suchte nach dem Schönen der vorchristlichen und vorindustriellen Zeit als Alternative zu der für ihn häßlichen, nämlich zweckgebundenen, nützlichen, moralischen Wirklichkeit, wie sie von der herrschenden Klasse der Bourgeoisie geprägt wurde. So wie Heines konkrete Person von seinen französischen Zeitgenossen mit den abstrakten Konzepten des Hellenismus/Sensualismus identifiziert wurde, wird Gautier's Person mit seiner Schönheitsliebe identifiziert. Baudelaire beginnt seinen biographischen Essay über Gautier mit dem Gedanken, daß es sich hier nicht um die Geschichte



eines Menschen, sondern einer "idée fixe"[33] handele. "Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau."[34] So würde er eine "spirituelle" Biographie schreiben, denn Gautier's wirkliches Leben sei arm an Handlungen gewesen. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Sartre in seiner Flaubert-Biographie: "le jeune post-romantique s'irréalise en artiste."[35]

Mit welchen Mitteln das Fehlen von realer Sinnlichkeit in der abstrakten Sinnlichkeit der Kunst kompensiert wurde, soll in der nun folgenden Darstellung der Ästhetik Heines und Gautiers diskutiert werden.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II

[1]Die Seitenzahl bezieht sich auf folgende Ausgabe: Nouveau Christianisme, Paris, Aubry, 1943.

[2]Vgl. hierzu E.M. Butler, The Saint-Simonian Religion in Germany, Cambridge, University Press, 1926, S. 43.

[3]Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin, XLII, p. 282: "L'aspect le PLUS FRAPPANT, le PLUS NEUF, sinon le plus important, du progrès général que l'humanité est AUJOURD'HUI appelée à faire, consiste, messieurs, dans la REHABILITATION DE LA MATIÈRE, réhabilitation qui ne pourra avoir lieu qu'autant qu'une conception religieuse nouvelle aura fait rentrer dans l'ordre providential et en DIEU même cet élément, ou plutot cet aspect de l'existence universelle que le christianisme a frappé de sa RÉPROBATION." (zit. Butler, loc. cit., S. 44).

[4]Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin, XLII, p. 337.

[5]Karl Marx, Die Frühschriften, Hsg. Siegfried Landshut, Stuttgart, Kröner, 1964, S. 243.

[6]Charles Fourier, Textes Choisis, Paris, Editions sociales, 1953, S. 51.

[7]Brief an Toussenel v. 21.1.1856. Ch. Baudelaire, Correspondance I, Hsg. Cl. Pichois (Paris, Ed. Gallimard, 1973), S. 336.

[8]Vgl. dazu Saint-Simons Vorwort zu Comte's Essay "Système de politique positive," in dem er den Schüler beschuldigt, den "Aristotelischen" Fähigkeiten vor den "Platonischen" den Vorrang zu geben, d.h. sich mehr dem Materialismus, der Wissenschaft als dem Spiritualismus, dem Dichterischen zu widmen.

[9]Die Seitenzahl bezieht sich auf folgende Ausgabe: Auguste Comte, Discours sur l'esprit positif, Paris, Librairie Schneider, 1909.

[10]Vgl. loc. cit., S. 76: "Car, l'art ne sera plus alors uniquement géométrique, mécanique ou chimique, etc., mais aussi et surtout politique et moral, [...]"

[11]Diesen Widerspruch zwischen der Opposition gegen eine Zeitströmung im Bewußtsein und einem gleichzeitigen unbewußten Beeinflußtwerden erwähnt auch Charlton in seinem Aufsatz über "Positivism and Leconte de Lisle's Ideas on Poetry": während man in Leconte de Lisle's Gedichten einen gewissen Einfluß des Positivismus erkennen könnte, würden seine kunsttheoretischen Äußerungen denen Comte's völlig konträr sein. (s.



French Studies XI, 1957, S. 249).

[12]Die Seitenzahl bezieht sich auf folgende Ausgabe: Ludwig Feuerbach, Das Wesen des Christentums, Leipzig, Friedrichs u. Bley, 1924.

[13]Grundsätze der Philosophie der Zukunft, 1843, Sämtliche Werke Bd. 2, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1959 (S. 245-320), S. 296.

[14]Zit. in: Vormärz, ein Briefwechsel aus dem Jahre 1843 zwischen Marx, Ruge, Feuerbach und Bakunin, Wiesbaden, 1946, S. 39.

[15]Die Seitenzahl bezieht sich auf folgende Ausgabe: Ludwig Feuerbach, Das Wesen des Christentums, Sämtliche Werke Bd. 6, Stuttgart-Bad-Cannstatt, Frommann, 1960.

[16]Feuerbach geht in Bezug auf die Anthropologisierung Gottes so weit, daß er ihn auch als geschlechtliches Wesen auffaßt: "Deine Scheu vor einem geschlechtlichen Gott ist eine falsche Scham..." (Sämtliche Werke Bd. 6, S. 111).

[17]Roland Barthes beschreibt die Entsprechung zwischen "Form" und "Inhalt" in Fouriers sozialkritischen Schriften auf folgende Weise: "Naturellement, Fourier était conscient du 'ridicule' de ses objets démonstratifs (de sa rhétorique); il savait bien que les bourgeois sont attachés à la division hiérarchique des langages, des objets et des usages aussi fortement qu'à celle des classes, que rien, à leurs yeux, n'égale le crime de lèse - langage et qu'il suffit d'allier un mot noble (abstrait) et un terme bas (dénotant un objet sensuel ou rebuté) pour déchaîner à coup sûr leur verve de propriétaires (du bon langage); [...]" (Sade, Fourier, Loyola, Paris, Ed. du Seuil, 1971, S. 99).

[18]Lorenz von Stein, der im Auftrag der preußischen Regierung einen Bericht über die Reformbewegungen in Frankreich schrieb (Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich von 1789 bis auf unsere Tage, Bd. I-III, 1850), berichtet, daß der Fourier-Schüler Victor Considerant ihm erzählt habe, daß Enfantin Fourier's erstes Werk Théorie des quatre mouvements (1808) in seiner Bibliothek "heimlich verborgen" und erwiesenermaßen auch oft gelesen habe. Lorenz von Stein folgert daraus, daß auf diese Weise durch Enfantin - Saint Simon und Bazard hätten Fourier nicht gekannt - der Grundgedanke Fouriers, "die Emanzipation des Genusses," mit Saint-Simonistischen Gedanken kombiniert worden sei (loc. cit. II, S. 209-212).

[19]Die Texte Fourier's wurden folgender Ausgabe entnommen: Textes choisis, Préface et Commentaires Félix Armand, Paris, Ed. Sociales, 1953.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II - FORTSETZUNG

[20]Das am Schluß von Büchners "Leonce und Lena" (geschr. 1836, ersch. 1842) entworfene Bild eines epikureischen Musenstaates klingt wie eine humoristische Beschreibung der Idee eines "Phalanstère":

"[...] wir lassen alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten und zählen Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht. [...]

[...] und es wird ein Dekret erlassen, daß, wer sich Schwielen in die Hände schafft, unter Kuratel gestellt wird; daß, wer sich krank arbeitet, kriminalistisch strafbar ist; daß jeder, der sich rühmt, sein Brot im Schweiße seines Angesichtes zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird; [...]"

[21]Vgl. hierzu Anm. 17.

[22]Muse, Maske, Meduse: Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, S. 11.

[23]"Études sur les Musées," La Presse, 10 fevrier 1849, In: Th. Gautier, Tableaux à la plume, Paris, Charpentier, 1880 (S. 3-143),S.16.

[24]Voyage en Espagne (1840), Paris, Charpentier, 1906, S. 33.

[25]"Un tour en Belgique et en Hollande," In: Th. Gautier, Caprices et Zigzags, Paris, Hachette, 1865, (S. 1-105), S. 6.

[26]"Pochades et paradoxes" ("Parenthèse"), In: Th. Gautier, Caprices et Zigzags, S. 179.

[27]Loc. cit., S. 179-180.

[28]L'Idiot de la Famille, Bd. 3, S. 150 (u. S. 197).

[29]Kierkegaard, Entweder - Oder, Düsseldorf, 1956, S. 180: "Mein Entweder/Oder bezeichnet zuallererst nicht die Wahl zwischen Gut und Böse, es bezeichnet jene Wahl, mit der man Gut und Böse wählt oder Gut und Böse abtut. Die Frage geht hier darum, unter welchen Bestimmungen man das ganze Dasein betrachtet und selber leben will [...]; denn das Ästhetische ist nicht das Böse, sondern die Indifferenz, und deshalb habe ich ja gesagt, daß das Ethische die Wahl gründet."

[30]"Une journée à Londres" (1842), In: Th. Gautier, Caprices et Zigzags (S. 106-149), S. 137.

[31]"Je suis un homme des temps homériques; - le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure.



Le Christ n'est pas venu pour moi; je suis païen qu'Alcibiade et Phidias. - Je n'ai jamais été cueillir sur le Golgatha les fleurs de la passion, et le fleuve profond qui coule du flanc du crucifié et fait une ceinture rouge au monde ne m'a pas baigné de ses flots: - mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie." Mademoiselle de Maupin, Paris, Garnier-Flammerion, 1966, S. 201.

[32] O. Boeck, Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung, (Göppingen, A. Kümmerle, 1972), S. 65.

[33] Curiosités esthétiques, L'Art romantique, (Paris, 1962), S. 666.

[34] Loc. cit., S. 675.

[35] Loc. cit., S. 160.



KAPITEL III

DIE ÄSTHETIK HEINES UND GAUTIERS

Einleitung: Die Schwierigkeit einer systematischen Darstellung von Heines und Gautiers ästhetischen Anschauungen

Es gibt zwei Möglichkeiten, über die Voraussetzungen und Strukturen eines Kunstwerks zu theoretisieren, wobei jede der Möglichkeiten selbst schon eine ästhetische Aussage impliziert. Zum einen kann man behaupten, daß Literatur und Kunst nicht ohne eine Analyse der sie bedingenden politischen, sozialen, allgemein kulturellen Realität zu verstehen ist, d.h. das Kunstwerk muß mit Hinblick auf etwas anderes, außer ihm Liegendes interpretiert werden; zum anderen können künstlerische Werke, Produkte der Imagination vorrangig als eine Wirklichkeit für sich analysiert werden. In etwa sind die beiden Positionen von Herbert Marcuse beschrieben worden, wenn er eine Auseinandersetzung zwischen Adorno und Lucien Goldmann wie folgt wiedergibt:

> So wenig das Kunstwerk mit den Begriffen der Gesellschaftstheorie faßbar ist, so wenig auch mit denen der Philosophie. In seiner Auseinandersetzung mit Adorno verwirft Lucien Goldmann dessen Forderung, daß, um ein literarisches Werk zu verstehen, "il faut la dépasser dans le sens de la philosophie, de la culture philosophique et du savoir critique." Er insistiert gegen Adorno auf der dem Werk immanenten Konkretion, die es zu einer (ästhetischen) Totalität eigenen Rechts macht: "... l'oeuvre d'art est un univers de couleurs, de sons, de mots et de personnages concrets: il n'y a pas la mort, il y a Phèdre mourante."[1]

Herbert Marcuse schließt sich Lucien Goldmann an, indem er die These



formuliert: "In sinnlicher Konkretion steht die Kunst gegen die Gesellschaft."[2]

Als Künstler sahen Heine und Gautier in einem Kunstwerk eine sinnliche Wirklichkeit eigenen Rechts, Heine, indem er es als direkte oder indirekte Waffe gegen die von ihm kritisierte nicht-künstlerische Wirklichkeit gebrauchte (obwohl er auch die Abhängigkeit des Künstlers von der gesellschaftlichen Situation erkannte), Gautier, indem er die konkrete technische Ausführung über jegliche metaphysische Bedeutung stellte:

> L'art c'est la beauté, l'invention perpétuelle du détail, le choix des mots, le soin exquis de l'exécution. La métaphysique n'est pas l'art et Kant n'a rien à faire avec les poètes [...] [3]

Auf dem Hintergrund eines solchen Kunstverständnisses ist der Mangel an Systematik und konsequenter Theoriebildung in den Werken der beiden Autoren zu verstehen, denn eine als sehr konkret wahrgenommene Kunst in Abstrakta (= Philosophie) zu übertragen ist ein Widerspruch in sich. Eine Ästhetik im Sinne einer Systematik von Kunst strukturierenden Gesetzen gibt es deshalb weder bei Heine noch bei Gautier, obwohl beide für bestimmte ästhetische Tendenzen epochemachend waren. Weder haben sie eine "Ästhetik" geschrieben noch (oder kaum) in sich geschlossene Aufsätze zu ästhetischen Fragen. In der Systematisierung liegt das Streben nach Objektivität, d.h. nach einer von der sinnlichen Besonderheit, Individualität abstrahierenden Denkweise. Heine und Gautier, die beide in der sinnlichen Realität eines Kunstwerks das entscheidende Kriterium sahen, wollten gerade dies nicht. Ihre ästhetischen Anschauungen und Postulate sind deshalb immer im Zusammenhang mit dem konkreten, individuellen Kunstwerk formuliert, sei es in Kunst- und



Literaturkritiken, sei es in Vorworten oder überhaupt nur in der ästhetisierten Form eines Gedichts oder Romans. Da die Beziehung zwischen Form und Inhalt ihnen als Problem bewußt war, kann die Form, die sie ihrer "Ästhetik" gaben, nichts Zufälliges sein. In der Darstellung ihrer Thesen und Programme werden vor allem die folgenden Werke zitiert werden:

<u>Heine</u>

"Französische Maler" (Gemäldeausstellung in Paris 1831)

<u>Die romantische Schule</u> (1832-35)

"Über die französische Bühne" (1837)

"Atta Troll" (1841/42 geschr., 1847 ersch.)

<u>Lutetia</u>. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben, (geschr. 1840-46, ersch. 1854)

<u>Gautier</u>

Préface au <u>Albertus ou l'Ame et le Péché</u> (1832)

Préface au <u>Mademoiselle de Maupin</u> (1834)

<u>Mademoiselle de Maupin</u> (1835)

"La Divine Épopée de M. Alexandre Soumet" (1841)

"Du Beau dans l'Art," <u>Réflexions et Menus Propos d'un Peintre Genevois</u>, ouvrage posthume de M. Töpffer. (1847)

"Plastique de la Civilisation" (1848)

"Etudes sur les Musées" (1849-1850)

"L'Art" (1857)

"Ingres" (1857)

Gautier und Nerval, "Les poésies de Henri Heine" (1837)

Die zitierten Werke werden im folgenden auf abstrahierende Weise gelesen und für den Zusammenhang dieser Arbeit ausgewertet. Weitgehend abstra-



hiert wird sowohl von der realen Situation, in der das jeweilige Werk entstanden ist (die allgemein gesellschaftlich-politischen wie auch die individuell psychologischen Bedingungen), wie auch zum Teil von dem Kontext des Werkes selbst, das heißt, es wird ein systematischer Zusammenhang hergestellt, der von den Autoren nicht intendiert war, sich jedoch dem Leser als Gesamteindruck ergeben hat. Mit dieser Relativierung der angewandten Methode im Blick können folgende Schwerpunkte von Heines und Gautier's ästhetischen Anschauungen genannt werden:

1. Die Wertungskriterien "Sensualismus/Spiritualismus" und "le beau";
2. die Relevanz des Plastischen;
3. die Forderung nach Autonomie der Kunst und das Problem der Form-Inhalt Relation in einem Kunstwerk.

Die Schwerpunkte der sensualistischen Ästhetik Heines und Gautiers

Die Wertungskriterien "Sensualismus/Spiritualismus" und "le beau."

In seiner Börne-Schrift betont Heine provozierend dem "Nazarener" Börne gegenüber, daß er als erstes nach seiner Ankunft in Paris 1831 die Gemäldeausstellung besucht habe, statt sich sofort für politische Fragen zu engagieren. Aber in jenem Bericht Heines über den Salon von 1831 ist durchaus sein politisches Engagement zu spüren, so, wenn er z.B. den Hauptaussteller, den Maler Robert, mit Raphael vergleicht. Die Farben und die architektonische Schönheit, also die formale Gestaltung mancher Bilder Roberts, erinnerte Heine an Raphael, aber in Bezug auf die Aussage ihrer Kunst - und das ist ihm in jenen Jahren das Ent-



scheidende - sieht er bedeutende Unterschiede:

> Es ist indessen nur eine materielle Formenverwandtschaft, nicht eine geistige Wahlverwandtschaft. Raffael ist ganz getränkt vom katholischen Christentum, einer Religion, die den Kampf des Geistes mit der Materie, oder des Himmels mit der Erde ausspricht, eine Unterdrückung der Materie beabsichtigt, jeden Protest derselben eine Sünde nennt, und die Erde vergeistigen oder vielmehr die Erde dem Himmel aufopfern möchte. [...]
> Robert ist ein Franzose, und er, wie die meisten seiner Landsleute, huldigt unbewußt einer noch verhüllten Doktrin, die von einem Kampfe des Geistes mit der Materie nichts wissen will, [...] die den Menschen vielmehr schon auf dieser Erde beseligen möchte, und die sinnliche Welt ebenso heilig achtet wie die geistige; denn Gott ist alles was da ist. (Sämtliche Schriften, Bd. 5, S. 56)

Ohne die Begriffe "Spiritualismus" und "Sensualismus" zu gebrauchen, argumentiert Heine hier mit dem Wertsystem der Saint-Simonisten, der "noch verhüllten Doktrin," die auf dem pantheistischen Credo "Gott ist alles, was da ist" fußt. Er erkennt einen Unterschied darin, daß die realistische Malerei Roberts (wie z.B. "Die Schnitter") den ganzen Menschen **"verheiligt"** (ein von Heine analog zu "vergeistigen" gebildeter Neologismus), während die Religiosität Raphaels den Menschen vor allem als geistiges Wesen darstellt und glorifiziert. Zu jener Zeit ist Heine, trotz seiner späteren Stilisierung Börnes gegenüber als schönheitsliebender Hellene, vor allem an der ideologischen Aussage eines Kunstwerks interessiert und weniger an der Schönheit der formalen Gestaltung an sich. Deshalb deutet er zu Beginn der 30er Jahre Kunst und Literatur nur innerhalb seines "ideologischen Bezugsrahmens"[4] des Sensualismus-Spiritualismuskonfliktes, wie er z.B. die ganze deutsche Romantik pauschal als die Wiederbelebung des christlichen Mittelalters interpretiert und abwertet (vgl. "Die romantische Schule"). Er spezifiziert seine Ideologisierung der Literatur- und



Kunstgeschichte bezüglich Mittelalter, Renaissance, Aufklärung und Romantik durch eine entsprechende Ideologisierung der verschiedenen Künste.

> Die rezitierenden Künste, spiritualistisch ihrer Natur nach, konnten im Christentum ein ziemliches Gedeihen finden. Minder vorteilhaft war diese Religion für die bildenden Künste. (Die Romantische Schule, Sämtl. Schriften, Bd. 5, S. 368)

Heine will damit sagen, daß das "spiritualistische" Mittelalter günstig für die Entwicklung der Dichtung und der Musik war, sich jedoch ungünstig auf die bildende Kunst auswirkte. Besonders in Bezug auf die Architektur sieht er einen deutlichen Widerspruch zwischen dem Material dieser Kunst und der christlichen Ideologie, dem Zeitgeist des Mittelalters sozusagen, der

> selbst den Stein so zu bewältigen wußte, daß er fast gespenstisch durchgeistigt erscheint, daß sogar diese härteste Materie den christlichen Spiritualismus ausspricht (loc. cit. S. 370).

"... sogar diese härteste Materie:" Heine kann die Schönheit eines gotischen Domes nicht sehen, weil der Widerspruch zwischen Material und Aussage nicht in sein Harmoniedenken paßt. Der Geist soll die Materie nicht unterjochen und umgekehrt: dies muß sich für Heine auch im gewählten Genre eines Kunstwerkes zeigen, das immer schon eine vom Material her gegebene Eigenstruktur besitzt. So arbeitet die Architektur mit einem Material, das eine sehr konkrete materielle Realität hat und deshalb, so Heine, für eine der Aussage nach extrem spiritualistische Kunst ungeeignet ist. Aufgrund dieser Charakteristik der rezitierenden und der bildenden Künste formuliert Heine eine Geschichte der Kunstgattungen: je "geistiger" das Menschengeschlecht desto "geistiger" die Künste, das heißt, die Entwicklung ging von der Architektur der Ägypter



über die Bildhauerei der Griechen und die Malerei des Mittelalters zu der immer "geistiger" werdenden Kunst der Neuzeit:

> Mit der Ausbildung des Bewußtseinslebens schwindet bei den Menschen alle plastische Begabnis, am Ende erlischt sogar der Farbensinn, der noch immer an bestimmte Zeichnung gebunden ist, und die gesteigerte Spiritualität, das abstrakte Gedankentum, greift nach Klängen und Tönen, um eine lallende Überschwenglichkeit auszudrücken, die vielleicht nichts anderes ist, als die Auflösung der ganzen materiellen Welt: die Musik ist vielleicht das letzte Wort der Kunst, wie der Tod das letzte Wort des Lebens. (Sämtliche Schriften Bd. 9, S. 357: Lutetia XXXIII, 1841)

Der Schlußsatz dieser Einteilung der Künste zeigt eine Modifizierung von Heines "Definition" von sensualistischer Kunst gegenüber der vergleichenden Besprechung von Raphael und Robert in "Französische Maler:" in jenem Vergleich war die Aussage im Sinne einer sensualistischen Weltanschauung wichtig, jetzt geht es Heine nicht mehr um eine Kunst, die sich für den Sensualismus einsetzt, sondern die sensualistisch ist. Die Musik ist die unsinnlichste aller Kunstarten, denn es fehlt ihr die den Seh-und Tastsinn ansprechende Plastizität, oder wie Kierkegaard es formuliert, sie geht "in der Zeit" (und nicht im Raum) vor sich, was eine "Verneinung des Sinnlichen" bedeutet.[5] Auch Richard Wagner findet es aus diesem Grunde notwendig, die Musik zu ergänzen: In seinem "Ludwig Feuerbach in dankbarer Verehrung" gewidmeten Aufsatz "Das Kunstwerk der Zukunft" (1850) beschreibt er den ersten Schritt zu seinem Ideal des "Gesamtkunstwerks" auf folgende Weise:

> Von allen Kunstarten bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer anderen so sehr als die Tonkunst, [...] Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen.[6]



Diese Äußerungen sind Ausdruck der im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschriebenen Versinnlichungstendenzen der Zeit, die im Zusammenhang mit den politisch-sozialen Umstrukturierungen zu sehen sind. Hinsichtlich der Geschichte der Ästhetik greifen alle zitierten Autoren mehr oder weniger direkt auf Hegel zurück, der in seiner Ästhetik als wichtigstes Klassifikationskriterium für die Einteilung der Künste den Gesichtspunkt nennt, daß

> die Kunst, indem ihre Gebilde jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten die Bestimmung erhalten, dadurch nun auch für die Sinne sei, so daß also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objektiviert, die Einteilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse.[7]

So erkennt Hegel, dem es um eine systematische und nicht um eine historische Einteilung geht, die Möglichkeit einer "symbolischen" (Architektur), "klassischen" (Skulptur) und "romantischen" (Malerei) Kunstform.[8] In der "romantischen" Kunst, dem ästhetischen Bereich der Gestaltung "der Innerlichkeit des Subjektiven",[9] sieht er die Musik als die die Malerei kontrastierende Fortsetzung: "Ihr eigentliches Element ist das Innere als solches, die für sich gestaltlose Empfindung, [...]".[10] Interessant im Vergleich zu Heines Einteilung der Künste, in der die Dichtung explizit gar nicht erwähnt wird, ist Hegels Definition von Poesie, die er als "die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist"[11] bezeichnet, also als den Gipfel spiritualistischer Kunst, um mit Heines Begriffen zu reden. Denn was die Dichtung

> nach der geistigen Seite hin gewinnt, verliert sie ebensosehr nach der sinnlichen. [...] behält für sie das Material, durch welches sie sich kundgibt, nur noch den Wert eines wenn auch künstlerisch behandelten Mittels für die Äußerung des Geistes an den



> Geist und gilt nicht als ein sinnliches Dasein, in welchem der geistige Gehalt eine ihm entsprechende Realität zu finden imstande sei.[12]

Heine, der sein eigenes Einteilungsschema zumindest aus der Erinnerung von Hegel übernommen hat[13], hat wohl bewußt diesen Passus über die Dichtung ausgeschlossen, denn diese Definition widerspricht seiner eigenen Theorie und Praxis. Für ihn ist Sprache durchaus nicht Mittel zum Zweck, weder in idealistischer noch in materialistischer Hinsicht, das heißt weder für "die Äußerung des Geistes an den Geist" noch zugunsten einer auf die Veränderung der Wirklichkeit zielenden Aussage. Für ihn ist Sprache nicht Funktion des Inhalts, wie zum Beispiel bei seinem politisch engagierten Zeitgenossen Gutzkow, sondern ist autonom, hat selbst einen Inhalt. Sein häufiger Gebrauch der Gesteinsmetaphorik in Literaturkritiken[14] ist ein deutliches Beispiel für seine Überzeugung, daß das Sprachmaterial "ein sinnliches Dasein" hat, wie der Stein muß die Sprache bearbeitet werden, sie hat eine Eigenstruktur, die nicht durch eine Überbetonung der Aussage vergessen werden darf.

In tagebuchartigen Aufzeichnungen, gedacht als Notizen für einen späteren Aufsatz, erklärt Heine den ideologischen Standort der Lyrik auf folgende Weise:

> Unsere Lyrik ist ein Produkt des Spiritualismus, obgleich der Stoff sensualistisch-: die Sehnsucht des isolierten Geistes nach Verschmelzung mit der Erscheinungswelt: to mingle with nature.
> Mit dem Sieg des Sensualismus muß diese Lyrik aufhören, es entsteht Sehnsucht nach dem Geist: Sentimentalität, die immer dünner verdämmert, nihilistische Pimperlichkeit, hohler Phrasennebel, Mittelstation zwischen Gewesen und Werden: Tendenz. (Sämtliche Schriften Bd. 11, S. 649: Aufzeichnungen)

Diese Sätze werden in dem Aufsatz "Über die französische Bühne" (1837) zusammengefaßt: "Die Sentimentalität ist ein Produkt des Materialis-



mus." (Sämtliche Schriften Bd. 5, S. 304).

Mit dem Begriff des Sensualismus impliziert Heine also im obigen Kontext das für ihn negative Konzept des Materialismus. Reflektiert er in seinen philosophischen Erörterungen die Möglichkeit eines sinnenfreudigen Daseins in einer von der Ethik der Askese geprägten republikanischen Gesellschaft, so überlegt er in seinen Aufzeichnungen zur Ästhetik die Möglichkeit einer sensualistischen Lyrik im Sinne eines Materialismus, der "die Rechte des Geistes" leugnet. Für ihn ist die künstlerische Formgebung ein geistiger Akt, der völlig zweckfrei sein muß. Während der politische ("materialistische") Dichter ein Stück Realität poetisieren möchte ("Sehnsucht nach dem Geist"), geht der lyrische Dichter genau umgekehrt vor: er will einem spirituellen Erlebnis äußere, sinnliche Realität geben ("Sehnsucht des isolierten Geistes nach Verschmelzung mit der Erscheinungswelt"). So geschieht es, daß der materialistische Dichter, der ganz an der sinnlichen Realität orientiert zu sein scheint, diese unter eine Idee subsumiert, während der sensualistische Dichter, wie Heine ihn versteht, geistige Prozesse in eine entsprechende sinnliche Form überträgt und damit der Sinnenwelt viel gerechter wird. Deshalb wendet sich Heine in seinen Literatur- und Kunstkritiken immer wieder gegen eine spiritualistische Thematik, auch wenn sie aus einer lobenswerten politischen Überzeugung kommt (z.B. Schiller und Michelet)[15], und wertet dagegen den Sensualismus von "Tausendundeine Nacht" positiv; er verteidigt die den Sensualismus bzw. Hellenismus symbolisierenden Göttinnen in Atta Troll gegen die Nazarener und Puritaner der Tendenzdichtung (vgl. Caput 18-20).

Die kritisch-politischen Implikationen des Sensualismus-Spiri-



tualismus Schemas zu Beginn der dreißiger Jahre wichen also rein ästhetischen Kriterien: die Aussage, der Inhalt eines Kunstwerks im Sinne einer sensualistischen Weltanschauung wurde weniger wichtig als eine sensualistische (plastische) Gestaltung, so weitgehend, daß nach 1835, als Heines Bitterkeit über die politische Lage zunahm, die Bedeutung des Inhalts durch das polemische Stichwort "Tendenz" ganz zugunsten der formalen, sinnlichen Präsenz eines Kunstwerkes abgewertet wurde.

Im Gegensatz zu Heine theoretisiert und philosophiert Gautier noch weniger und verändert seine Anschauungen nicht in dem Maße wie Heine; sein einziges Wertungskriterium ist "le beau." So erscheint sein Zitat der Platonischen Schönheitsdefinition "Le beau est la splendeur du vrai" in drei Artikeln mit jeweils verschiedenen Intentionen: in seiner Besprechung des Malers Töpffer in Revue des Deux Mondes im Jahre 1847, in dem 1848 geschriebenen Artikel "Plastique de la Civilisation" der politisch orientierten Zeitschrift L'Événement und in seinem 1857 geschriebenen Aufsatz über Ingres in der ganz und gar kunstbezogenen Zeitschrift L'Artiste, deren Herausgeber er 1856 wurde. Im zuletztgenannten Artikel zeigt die Weise, in der das Zitat in den Text eingefügt ist, "Platon n'a-t-il pas, dit: Le beau est la splendeur du vrai?",[16] daß Gautier sich in der Defensive fühlt und seinen Kritikern die klassische Definition zur Stärkung der eigenen Position in Erinnerung ruft. Von Beginn seines Schreibens an war er mit seiner Begeisterung für das Schöne auf der Seite der Opposition gegen den Pragmatismus seiner Zeit. Berühmt geworden ist sein Schönheitsfanatismus im Vorwort zu Mademoiselle de Maupin, in dem er, zur Zeit als Heine in der Romantischen Schule die Kunst der sinnlichen, konkreten



Wirklichkeit näherbringen wollte (in einer Sprache allerdings, die seinem Gegner Börne viel zu ästhetisch war)[17], gegen die häßliche Nützlichkeit der Realität polemisierte und die Schönheit von Kunst und Literatur nur in vollkommener Unabhängigkeit von dieser Realität gewährleistet sah. Die skandalös wirkende Radikalität seiner Anschauungen kommt im Roman selbst durch die Konkretion des Schönen in der oder dem idealen Geliebten zum Ausdruck. In diesem Roman wird deutlich, daß Schönheit für Gautier etwas Allumfassendes ist, nicht nur ein Kriterium für die Beurteilung von Kunstwerken, sondern auch für die Beziehung zu Menschen und der ganzen Umwelt. Der Roman ist nur in dem Sinne als, in Jasinski's Formulierung, "biographie romancée"[18] zu bezeichnen, in dem Baudelaire seine biographische Skizze Gautiers auffaßt, nämlich als die Darstellung der "idée fixe" der Schönheit (s.o.). Das durch die gescheiterten Liebesbeziehungen symbolisierte Scheitern, Ideal und Wirklichkeit (Schönheit und reale Geliebte) miteinander zu vereinen, thematisiert als Romangeschehen Gautier's Anti-Realismus im Bereich der ästhetischen Theorie.

In seiner Besprechung der <u>Réflexions et menus propos d'un peintre genevois</u>, dem Töpffer-Artikel, versucht Gautier die Entstehung des Schönen in der Kunst durch den künstlerischen Schaffensprozeß zu erklären. Ausgehend von Töpffers Eingangskapitel über "le sixième sens" des Künstlers, führt er seine eigene sog. Mikrokosmos-Theorie aus (eine Schwäche des Aufsatzes besteht darin, daß Gautier Töpffers Aussagen nicht deutlich genug von seinen eigenen abtrennt): "[...] il faut que l'artiste se fasse son microcosme de toutes pièces [...]"[19]

Gautier meint damit, daß jeder wahre Künstler "son monde intérieur à traduire"[20] in sich trägt, also eine "kleine Welt," die die



"große Welt" der Realität in nuce, im Wesentlichen zusammenfaßt und die in der Phase der künstlerischen Gestaltung mit den Mitteln der Kunst anschaulich, "sichtbar" gemacht werden muß. Dieser Schaffensprozeß bedeutet aber nicht, daß der Künstler nur subjektiv ist; sein Gefühl, seine Intuition für Schönheit hat nur dann Sinn, wenn er von der Wirklichkeit "Zeichen" empfängt, die er dann umwandelt. "Das Schöne" in der Kunst entsteht also aufgrund einer Transformation von Wirklichkeit, ist subjektiv und objektiv zugleich. Wichtig ist Gautier an dieser Erklärung, daß Kunst keine Imitation der Wirklichkeit ist. Diesen Anti-Realismus hat er sowohl mit Heine gemeinsam, der 1831 das von Baudelaire und den Symbolisten oft zitierte Bekenntnis machte: "In der Kunst bin ich "Supernaturalist." (Französische Maler," Sämtliche Schriften Bd. 5, S. 46), wie auch mit Baudelaire selbst. Letzterer sah die Besonderheit der Kunst in der "faculté de l'imagination," mit der die wahren Künstler (sowohl Gautier wie Baudelaire erklären die Einzigartigkeit Delacroix's mit dieser besonderen Fähigkeit)

> cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux, qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire.[21]

Aber Baudelaire geht weiter als Gautier, indem er der künstlerischen Einbildungskraft nicht nur die Möglichkeit zuschreibt, über die Imitation, das "Kopieren" der Wirklichkeit hinauszugehen, sondern auch "les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies" zu erkennen, wie er 1857 in seinem dritten Essay über Edgar Allan Poe ausführt.[22] Diese Hellsichtigkeit des Künstlers, die ihn unter die Oberfläche seiner Umwelt dringen läßt, macht die Besonderheit der Baudelaireschen Dichtung aus und widerspricht der Konzeption



der "l'art physique," gegen die Baudelaire in seinem Aufsatz "L'Ecole Païenne" (1852) polemisiert. Gautier's Theorie von der Eigenart des Schönen in der Kunst ist dagegen mehr "an der Oberfläche" orientiert, "in keeping with Gautier's more external, less human approach to the problem of artistic creation."[23] Im folgenden soll das Hauptkriterium der "l'art physique," die Plastizität, näher beschrieben werden.

Die Relevanz des Plastischen

In der geschlossensten Schrift, die Heine zu ästhetischen Fragen geschrieben hat, der Romantischen Schule (1833-35), stellt er das folgende Postulat auf:

> [...] die Künstler sollen ihren Stoff immer plastisch bearbeiten, er mag christlich oder heidnisch sein, sie sollen ihn in klaren Umrissen darstellen, kurz: plastische Gestaltung soll in der romantischen modernen Kunst, eben so wie in der antiken Kunst, die Hauptsache sein. (Sämtliche Schriften Bd. 5, S. 366)

Plastizität ist ein Gestaltungsprinzip, das die Dichtung den bildenden Künsten angleichen soll. Es ist dies ein Versuch, den "symbolischen," vagen, mystischen Charakter der nach-antiken Kunst[24] durch "klare Umrisse" der Form auszugleichen und damit die moderne Kunst "zu retten." Dieses Ungenügen an der "romantischen" Kunst, verbunden mit der Idealisierung der "klassischen", teilt Heine wiederum mit Hegel, der auch die Abstraktionen und Mystifizierungen der romantischen Kunst kritisiert und für den die Plastizität der griechischen Statue absolutes Stilideal ist: "Schöneres kann nicht sein und werden."[25] Seine Überzeugung von der fortschreitenden Selbstbewußtwerdung des Geistes, die die antike Synthese von Geist und Körper hinter sich lassen mußte, bringen ihn zu der Prognose von dem Ende der Kunst und dem Beginn einer Epoche der Philosophie, das heißt der Herrschaft



des Geistes. Diese Schlußfolgerungen kann Heine nicht nachvollziehen. Er versucht, seiner Furcht, daß die materielle Welt der Kunst letztlich aufgelöst werden könnte (vgl. Zitat S. 80) mit der Überzeugung zu begegnen, daß eine plastische Kunst auch noch in der "Moderne" möglich sei. Den Neubeginn der Kunst erhofft er sich auf der Basis jenes Pantheismus, wie ihn der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, Hegel auf seine Weise ausdeutend, formuliert. In seinem Aufsatz "Overbecks Triumph der Religion" (1841) wendet sich Vischer am Beispiel des Bildes von Overbeck ebenfalls gegen Symbol und Allegorie, da in ihnen "dasselbe äußerliche und dem wahrhaft Schönen fremde Verhältnis zwischen Bild und Idee"[26] sei. Die kirchlich-religiöse Malerei, die eine solche Disharmonie erfordere, müsse deshalb ersetzt werden durch eine Kunst, die die Immanenz Gottes in Inhalt und Form zum Ausdruck bringt:

> Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgends; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschengeist. Diesen Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst. Die Geschichte, die Welt als Schauplatz des Herrn, die naturgemäße Wirklichkeit in scharfen, nicht romantisch schwankenden, festen Umrissen ... Wir kennen keine Wunder mehr als die Wunder des Geistes, diese innere Romantik bringe der Künstler in gediegenen, plastisch geläuterten Formen zur Erscheinung.[27]

Eine solche immanente "Religion" ist im Kontext von Vischers Aufsatz gleichbedeutend mit einer modernen Modifizierung der von ihm so genannten "plastischen Weltanschauung" der Griechen, die "dem Sinnenleben und der naturgemäßen Wirklichkeit positive Geltung gönnen"[28], während die christliche Religion der Wirklichkeit noch eine Idee überordnen mußte. Da Religion immer ein Interesse hat und Kunst interesselos ist,[29] löst Vischer diesen Widerspruch zugunsten der Kunst auf und versinn-



licht die Religion, nimmt ihr die die Schönheit unterjochende "Tendenz." Auch Heine will der Religion, allgemein gesagt allem Geistigen, eine sinnliche, irdische Bedeutung geben und drückt diesen Inhalt durch die entsprechende Form einer plastischen Gestaltung aus: eine Idee wird körperlich konkret z.B. in seiner Bemerkung über die gotischen Dome, die vor der Revolution auf der Flucht seien (s. Kap. II, S. 61). Aber diese Plastizität hat zugleich einen komischen Effekt, denn Dome können eigentlicht nicht auf der Flucht sein. Heine hat tote Materie mit Bewegung, Leben versehen und dadurch den Anspruch der "Materialisten," die Materie allein sei von Bedeutung, lächerlich gemacht. Die Plastizität von Heines Sprache, die immer eine ironische Nuance hat, enthält zugleich Zweifel an der Möglichkeit einer Materialisierung der Idee. Diese Plastizität ist also ganz anderer Art als der von Heine öfters kritisierte plastische Stil Goethes, der, wie Heine selbst sagt, nur aufgrund von Objektivität, Distanz und "Bildnerruhe" zu erreichen ist. Heines Subjektivität, sein immer wieder durchbrechendes Engagement für die "Tagesfragen" (oder negativ gesagt: seine Zerrissenheit) hindern ihn daran, das Harmonieideal einer griechischen Statue nachzuahmen, es sei denn, in der verfremdeten Form einer ironischen Verzerrung.

Hier zeigt sich auch ein Unterschied zur Gestaltung des Plastischen bei Gautier. In seinem Aufsatz über Leconte de Lisle (1861) bemerkt Baudelaire über Gautier, daß er ebenso wie jener "le repos comme un principe de beauté" ansehe.[30] In diesem Schönheitsideal wird der Einfluß Winckelmanns und seines Schlagwortes von der "edlen Einfalt und stillen Größe" der Antike auf Gautier's Zeit und auch auf Gautier selbst deutlich. Allerdings erkennt Gautier Winckelmanns Klassizismus



nicht ausschließlich als Norm an. In seinem Töpffer-Artikel erklärt er Winckelmanns Auffassungen für zu einseitig und als nicht anwendbar auf die Kunst der Moderne. Er, der von seinen Zeitgenossen gepriesene "Hellene," geht so weit, zu behaupten, daß Winckelmann sich "zu viel" mit der Antike beschäftigt habe.[31] Diese Abwertung entspricht der Gesamtkonzeption des zitierten Artikels. Gautier vertritt hier im Prinzip eine "spiritualistische" Definition des Schönen: "Le beau, dans son essence absolue, c'est Dieu. ... Le beau n'appartient donc pas à l'ordre sensible, mais à l'ordre spirituel."[32] Gautier schrieb diesen Aufsatz 1847, zu einer Zeit also, in der die Unruhe der vorrevolutionären Bewegungen "Ruhe" und "Einfalt" in der Kunst erschwerten und in der vor allem die Schönheit nicht einfach als "materielle" Wirklichkeit eigenen Rechts gesetzt werden konnte, sondern als ein höheres Ideal gerechtfertigt werden mußte. Er stilisiert das Schöne als "göttlich," um es vor den schädlichen Einflüssen der "irdischen" Unruhe bewahren zu können. Am Schluß der Zusammenfassung der verschiedenen Schönheitsdefinitionen, die er zitiert, wird jedoch an der Bildlichkeit seiner Ausdrucksweise deutlich, daß die "Religiosität" seines Schönheitsideals heidnischen Ursprungs ist, womit zugleich eine Distanzierung zur eigenen Zeit ausgedrückt wird:

> Les moeurs, les habitudes, les modes, la corruption, la barbarie, peuvent en troubler la notion [du beau]. Le temple croule quelquefois; mais, en déblayant les ruines, on trouvera toujours sous les décombres le dieu de marbre immobile et serein.[33]

Als Heine seine Kritik an der Romantik und, allgemein, der "christlichen," "symbolischen" Kunst und Literatur formulierte, brachte auch Gautier seine "plastische Weltanschauung" im Sinne Vischers am deutlichsten zum Ausdruck. In Mademoiselle de Maupin läßt er Albert



bekennen:

> La spiritualité n'est pas mon fait, j'aime mieux une statue qu'un fantôme, et le plein midi que le crépuscule. Trois choses me plaisent: l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur.[34]

Etwas später wird dieses Bekenntnis weiter ausgeführt:

> Il n'y a pas là de place pour la mollesse et la rêvasserie de l'art chrétien. [...] Eh bien, je l'avoue, toute cette beauté immatérielle, si ailée, et si vaporeuse qu'on sent bien qu'elle va prendre son vol, ne m'a touché que médiocrement - j'aime mieux la Vénus Anadyomène, mille fois mieux.[35]

Ohne daß Gautier in diesem Kontext den Begriff des Plastischen erwähnt, wird hier eine (zwar eher assoziative als analytische) Beschreibung von sinnlicher (im Gegensatz zur "spiritualité") und plastischer (die Erwähnung der Statue) Kunst gegeben. Heine definiert "plastisch" mit "klaren Umrissen" der Darstellung jeden Inhalts (s. S. 87); in einer Charakteristik Hugos aus dem Jahre 1837 bringt er eine weitere Definition, indem er Hugo's "Sinn für das Plastische" gegen seine Kritiker, zu denen auch Baudelaire gehörte (vgl. Kap. I, S. 11), verteidigt:

> [...] sie sagen: [...] Umriß und Farbe seien ihm Hauptsache, er gebe äußerlich faßbare Poesie, er sei materiell, kurz sie tadeln an ihm eben die löblichste Eigenschaft, seinen Sinn für das Plastische. (Sämtliche Schriften, Bd. 5, S. 317)

Das Kriterium des "äußerlich Faßbaren" entspricht dem Gautierschen Begriff der "solidité," den er als positiven Kontrastbegriff gegenüber "mollesse," "rêvasserie," usw. erwähnt. Zusätzlich führt er jedoch noch die Gegenüberstellung von "le plein midi" und "le crépuscule" ein. Seine Bevorzugung des "midi" vor "le crépuscule" nimmt die Symbolik der Parnasse Dichtung vorweg, die die Klarheit eines Mittags, an dem die Formen, alle äußere Schönheit deutlich erkennbar sind, einer ahnungsvollen, die Formen verschwimmen lassenden Dämmerung vorzieht. Die Sinnlich-



keit, die er gegenüber dem Spiritualismus und der "beauté immatérielle" beschwört, erinnert an Heines Begeisterung für den "Sensualismus" in Goethes "West-östlichen Divan" - "den berauschendsten Lebensgenuß hat hier Goethe in Verse gebracht" (Die Romantische Schule, Sämtl. Schriften Bd. 5, S. 402-403) - und nicht an den Senualismus Saint-Simonistischer Prägung. Gautier setzte sich nie für die Verbesserung der materiellen Bedingungen der "classe la plus pauvre" ein; seine Diesseitsbejahung bedeutete immer den Wunsch nach Schönheit, Reichtum, exquisiten sinnlichen Genüssen, so wie er es Albert in Mademoiselle de Maupin bekennen ("Trois choses me plaisent: l'or, le marbre et la pourpre") und Fortunio im gleichnamigen Roman von 1838 genießen läßt. Im Vorwort zu diesem ursprünglich L'Eldorado genannten kurzen Roman wiederholt er die Aufzählung aus Mademoiselle de Maupin: "On y célèbre l'or, le marbre et la pourpre."[36] Formal drückt sich diese Paradiesvorstellung in einem vorwiegend deskriptiven Stil aus, mit dem ausführlich die Schönheit und der Reichtum der Gebäude, der Räume und der Kleidung wie auch die äußere Schönheit der Personen beschrieben wird. Der Sinnlichkeit des Inhalts des Romans entspricht die Sinnlichkeit der Sprache in der Wortwahl und den reich ausgeschmückten Satzgefügen. Schwieriger ist es dagegen, das die formale Gestaltung betreffende Postulat der "Festigkeit" und "Klarheit der Umrisse" zu definieren. Gautier selbst gibt einen Hinweis durch seinen Vergleich zwischen Skulptur und Dichtung. In dem schon erwähnten Artikel der Revue des Deux Mondes aus dem Jahre 1841 erläutert er seine Überzeugung von der Ähnlichkeit der beiden Kunstgattungen auf folgende Weise:

> L'on a dit que la peinture était soeur de la poésie; cela serait bien plus vrai de la sculpture. En poésie et en sculpture il faut le style et la perfection de



> chaque chose. Toute statue qui brisée en morceaux n'est pas toujours admirable ne vaut rien; tout poème dont une dizaine de vers pris au hasard ne font pas dire de l'auteur qu'il est un grand poète peut être considéré comme non avenu.[37]

Die sorgfältige technische Ausführung, "le soin exquis de l'exécution", wie er in einem anderen Zusammenhang sagt (vgl. Zitat S.75), ist für Gautier sowohl für die Skulptur wie auch für die Dichtung die conditio que non. Die Torsen griechischer Göttergestalten (wie der Venus von Milo) waren für ihn immer noch bewundernswert, weil jedes Detail perfekt geformt wurde. Diese etwas gewollt anmutende Analogisierung der beiden Kunstgattungen wird in seinem Emaux et Camées beschließenden programmatischen Gedicht "L'Art" sozusagen begründet. Die Gesteinsmetaphorik dieser Gedichtssammlung würde sich demnach aus dem Wunsch des Dichters nach "l'art robuste" erklären. Er meint damit eine Kunst, die der Vergänglichkeit widerstehen kann, einen "bloc résistant."

Im gleichen Jahr wie Emaux et Camées erschien Stifters Sammlung von Erzählungen Bunte Steine (1852). Die strukturbildende Metaphorik ist hier nicht den kostbaren Edelsteinen, sondern den Natursteinen wie Kalkstein, Granit und Turmalin entnommen. Die Härte des Steins, die Veränderungen weitgehend standhält, wird Symbol für eine statische Auffassung des Lebens, die "mächtige Bewegungen des Gemütes," wie Stifter im Vorwort zu der Sammlung sagt, "sanftem Gesetz" unterordnet[38] oder sie gar nicht an die Oberfläche kommen lassen möchte. Die Steine sind ein Garant für Ewigkeit, die Ewigkeit von Grundwerten und Gesetzen, die Stifter in seinen Erzählungen **wiedergibt.** So werden bedrohende Ereignisse, wie die Pest, zu Geschichten, die von Generation zu Generation weitererzählt werden, wodurch die Unveränderlichkeit im Wechsel veran-



schaulicht wird ("Granit"). Formal gelingt es Stifter, durch Rahmenerzählung, häufigen Gebrauch der indirekten Rede ("Kalkstein"), Wechsel der Erzählerperspektive, Distanz, Objektivität, nahezu Gefühllosigkeit (die Kälte des Steins) auszudrücken.

Man könnte Gautier's wie auch Stifters Gesteinsmetaphorik als Ausdruck für eine Ästhetik deuten, in der Literatur als eine Versicherung der eigenen Existenz gilt, da die Vergänglichkeit des Lebens durch die künstlerische Gestaltung festgehalten werden kann. "Plastizität" bedeutet in diesem Zusammenhang die sowohl an der plastischen, d.h. bildenden Kunst als auch an der Körperlichkeit der Struktur eines Steines orientierte "Festigkeit." Andere Aspekte der Plastizität sollen im folgenden anhand von Texten Heines und Gautiers erörtert werden.

Definition des Plastischen anhand von Textbeispielen

In einem 1848 gemeinsam mit Nerval verfaßten Artikel über Heine in der Revue des Deux Mondes charakterisiert Gautier die Bedeutung von Heines Sprache folgendermaßen:

> Ce qui suit le poète à travers ces mutations perpétuelles et ce qui le fait reconnaître, c'est son incomparable perfection plastique. Il taille comme un bloc de marbre grec les troncs noueux et difformes de cette vieille forêt inextricable et touffue du langage allemand à travers laquelle on n'avancait jadis qu'avec la hache et le feu, grâce à lui, l'on peut marcher maintenant dans cet idiome sans être arrêté à chaque pas par les lianes, les racines tortueuses et les chicots mal déracinés des arbres centenaires; - dans le vieux chêne teutonique, où l'on n'avait pu si longtemps qu'ébaucher à coups de serpe l'idole informe d'Irmensul, il a sculpté la statue harmonieuse d'Apollon, il a transformé en langue universelle ce dialecte que les Allemands seuls pouvaient écrire et parler, sans cependant toujours se comprendre eux-mêmes.[39]

Das Kriterium der Plastizität bedeutet in diesem Zusammenhang Klarheit



und Harmonie: Heine hätte, so behauptet Gautier, wie ein antiker Bildhauer den Marmor, das Dickicht der deutschen Sprache behauen und "la statue harmonieuse d'Apollon" herausgemeißelt; anders gesagt: aus der höchstens den Deutschen verständlichen Sprache hätte Heine eine allgemeinverständliche Sprache geschaffen. Diese Aussage Gautier's ist insofern verwunderlich, als er im Gegensatz zu Nerval das Deutsche gar nicht beherrschte und so denkbar ungeeignet war, Heines Verdienste für die deutsche Sprache zu würdigen. Es muß deshalb angenommen werden, daß sich sein Urteil nach Kriterien richtete, die auch in der französischen Übersetzung noch deutlich werden. Sein eigener in dieser Charakteristik von Heines Sprache angewandter Stil gibt einen Hinweis auf die von ihm gemeinte Plastizität. Denn auffällig ist die Bildhaftigkeit in diesem Textparagraph, in dem es doch ausschließlich um eine abstrakt-begriffliche Aussage geht. Hier liegt die Vermutung nahe, daß er in der Beschreibung von Heines Stil diesen selbst übernommen und so die Konkretisierung von Abstrakta, die Übersetzung begrifflicher Inhalte in Bilder als ein wesentliches Merkmal der plastischen Schreibweise Heines anschaulich dargestellt hat, die Ironie, die dieser Plastizität eigen ist (s.S. 89), mit einbegriffen.

So gibt es zum Beispiel in der Romantischen Schule (seit 1833 in Teildrucken in französischer Sprache erschienen) mehrere Texte, in denen Heine das Charakteristische eines Dichters dieser "Schule" durch das Portrait "seiner Muse" darstellt:

> Die Muse des Novalis war ein schlankes, weißes Mädchen mit ernsthaft blauen Augen, goldnen Hyazinthenlocken, lächelnden Lippen und einem kleinen roten Muttermal an der linken Seite des Kinns. Ich denke mir nämlich als Muse der Novalisschen Poesie ebendasselbe Mädchen, das mich zuerst mit Novalis bekannt machte, als ich den roten Maroquinband mit



> Goldschnitt, welcher den Ofterdingen enthielt, in ihren schönen Händen erblickte. Sie trug immer ein blaues Kleid und hieß Sophia. (Sämtliche Schriften, Bd. 5, S. 442-443)

Die Versinnlichung der Eigenart Novalisscher Dichtung geht über einen bildhaften Vergleich in Form einer Allegorie etwas hinaus, da die erwähnten Details "des Bildes" keine Entsprechung in dem zu vergleichenden Abstraktum haben, so wie die detaillierte Beschreibung des Waldes der deutschen Sprache kaum mit entsprechenden konkreten sprachlichen Kompliziertheiten und Maniriertheiten in Beziehung gebracht werden kann. Im Beispiel des Textes über Novalis gibt es nur vage Assoziationen an den Dichter und sein Werk, wie die Farbe "blau" und der Name Sophia, der wohl an die Verlobte des Novalis erinnern soll. Die Versinnlichung des Abstraktums bekommt eine Bedeutung "für sich selbst," wie die Fortsetzung der Charakteristik des Novalis in der Beschreibung einer fingierten Episode aus Heines Leben noch verdeutlicht. Diese beschließend, kommt er wieder auf die Ausgangsthese, die diesen Kapitelabschnitt der "Romantischen Schule" initiierte, zurück, nämlich daß Novalis' (und Hoffmann's) Dichtung eigentlich eine Krankheit war. Er veranschaulicht dies mit seiner Beschreibung der todkranken Sophie, die "immer und immer noch" Heinrich von Ofterdingen gelesen und "sich die Schwindsucht herausgelesen" hatte (loc. cit. S. 445).

Weitere Beispiele für diese Eigenart der Heineschen Schreibweise finden sich in seinen Charakterisierungen Brentanos und Tiecks. So beschreibt er "die personifizierte Muse" Brentanos als eine wahnsinnige chinesische Prinzessin, die alles zerriß, um die "Zerrissenheit" Brentanos als ein Charakteristikum seiner Dichtung herauszustellen



(vgl. loc. cit. S. 446 f.). Die Phantasie Tiecks wird als "ein holdseliges Ritterfräulein" dargestellt, das auf dem Pferd durch einen Zauberwald jagt. Dieser Zauberwald wird als anthropomorphisierte Natur beschrieben und damit zugleich der Märchencharakter von Tiecks Novellen "Der blonde Eckbert" und "Der Runenberg" veranschaulicht (vgl. loc. cit. S. 426).

Die Beispiele könnten sowohl aus der Romantischen Schule, wo diese Versinnlichungstendenz allerdings besonders auffällig ist, wie auch aus späteren Texten beliebig fortgesetzt werden, als längere Textparagraphen oder als eingeschobene, pointenhafte Anmerkungen. "Versinnlichung" bedeutet jeweils, daß eine Idee (wie das Spezifische eines poetischen Werkes) in eine sinnlich erfaßbare "Realität" (der personifizierten Muse z.B.) umgesetzt wird, so wie Feuerbach die Idee "Gott" in das Konkretum "Mensch" übersetzt. Diese Reduktion komplexer meta-physischer, abstrakter Inhalte auf die Klarheit, Einfachheit (und ironische Vereinfachung) von sinnlich Anschaulichem meint Gautier wohl mit Bezug auf die Ebene der sprachlichen Gestaltung, wenn er Heines Arbeitsweise mit der eines Bildhauers vergleicht. Heine selbst gebraucht die metaphorische Ausdrucksweise des Bearbeitens von Steinen, wenn er eine sozusagen sinnliche Wirkung von Sprache erläutern will: den Übersetzer Johann Heinrich Voß bewundert er, weil er im Gegensatz zu "der Süße" der Schlegelschen Sprache "versifizierte Marmorblöcke" schuf (loc. cit. S. 384), und die Wuchtigkeit der Ausdrücke und Bilder in Luthers Sprache vergleicht er mit "jenen riesenhaften Steinfiguren, die wir in indischen oder ägyptischen Tempelgrotten finden." (loc. cit. S. 547).

In den "stances plastiques" des Gedichtes "Le Poème de la



Femme," (s. Appendix, S. 205-206), das Gautier 1849 zum ersten Mal in der Revue des Deux Mondes veröffentlichte, versucht Gautier selbst eine der Bildhauerei entlehnte Gedichtstruktur zu suggerieren, indem er dem Gedicht den Untertitel "Marbre de Paros" gibt. Poetisch dargestellt wird diese intendierte Plastizität jedoch nicht formal, wie zum Beispiel in der an der bildenden Kunst orientierten visuellen Dichtung der Moderne, sondern inhaltlich. Das Gedicht erzählt von einer schönen Frau, die "au doux rêveur qui l'aime" das Gedicht ihres schönen Körpers vorliest. Das Lesen der Worte bedeutet die Darstellung ihrer körperlichen Schönheit mit Hilfe von verschiedenen Kostümen. In den Begriffen der Ästhetik Heines und Gautier's gesprochen, wird damit eine spirituelle Kunstgattung (das Rezitieren eines Gedichtes) in eine sensualistische (Schauspielkunst) übersetzt, so wie Heine in seiner Erzählung "Florentinische Nächte" (1837) eine "Transfiguration der Töne" der Musik Paganinis in visuelle Impressionen vornimmt. Die "transposition d'art," wie dieses Stilmittel genannt wurde, wird in den "stances plastiques" (10 Str.) des Gautierschen Gedichtes auf dreifache Weise veranschaulicht. Die erste Versgruppierung gilt der Darstellung als spanische Prinzessin (Str. 2-3), danach folgt die Kostümierung als Venus (Str. 4-9) und schließlich als Haremsdame (Str. 11-13). Mit diesen drei Kostümen wird jedoch nicht nur die Schönheit der Frau jeweils neu evoziert, sondern es werden zugleich drei verschiedene Schönheitsideale assoziiert: Spanien, Griechenland und der Orient, oder Farbenpracht, die Weiße und Formenstrenge der Statue und Sinnlichkeit. Jede Kostümierung bedeutet ein Kunstwerk für sich, und zwar ein Kunstwerk der bildenden Kunst ("stance plastique") in den Grundfarben weiß und rot. In der letzten Versgruppierung wird der Kunstwerkcharakter der Vorführungen der Frau



durch den Vergleich zwischen ihr und einem Bild von Ingres ("comme l'odalisque d'Ingres," Str. 13) noch besonders betont. Wie Madeleine Cottin in ihrem Kommentar zu "Le Poème de la femme" erläutert[40], wurde das Gedicht sowohl von einer realen Frau ("La Paiva? Alice Ozy? Mme. Sabatier?") wie auch von verschiedenen Gemälden inspiriert (Ingres, "Vénus Anadyomène" und "La Seconde Odalisque," Pradier, "Nyssia" und Clésinger, "Femme piquée par un serpent"). Diese doppelte Inspiration, die wohl häufig die Entstehung eines Kunstwerks veranlaßt, für Gautier aber in besonderem Maße zutrifft, zeigt sich im Gedicht als ständige Ambiguität zwischen der Schönheit einer konkreten Person und einer abstrakten ästhetischen Vorstellung, die zu paradoxen Formulierungen führt:

"le poème de son beau corps" (1)

"marbre de chair" (6)

"les strophes de ses poses" (8)

"Dans une autre stance plastique
elle groupe ses charms nus." (10)

Dieser Konflikt scheint zum Schluß des Gedichtes zugunsten der lebendigen Frau und damit zugunsten von Gefühlen aufgehoben zu werden. In der 14. Strophe, nach der Evokation des Gemäldes von Ingres, wird mit energischen Worten die Kunst beiseitegeschoben und die Wirklichkeit beschworen:

"Paresseuse odalisque, arrière!
Voici le tableau dans son jour,
Le diamant dans sa lumière;
Voici la beauté dans l'amour!"

Aber die Liebe zu der wirklichen Frau wird bald durch Tod beendet, das gerade aufgekommene Gefühl wird zu einer todbringenden Leidenschaft: "Elle est morte de volupté!" (17). Betrauert wird sie von dem Dichter (19) und nicht von dem Liebenden, denn ihr Tod hat sie wieder "zum Kunst-



werk" gemacht, zu einer bewegungs- und gefühllosen Schönheit.

In Bezug auf die ästhetische Aussage dieses Gedichts gilt es festzuhalten, daß Gautier's Idealvorstellungen von Kunst und Schönheit nicht seiner zeitlichen und/oder räumlichen Gegenwart angehören, so daß die Suggestion von Plastizität als eine Kompensation dieses Wirklichkeitsverlustes gedeutet werden kann.

Die Forderung nach Autonomie der Kunst und das Problem der Form-Inhalt Relation in einem Kunstwerk

Gautier leitet seine 1852 zum ersten Mal erschienene Gedichtsammlung Emaux et Camées mit einem "Préface" in Gedichtform ein, in dem er seine Einstellung zu der ihn umgebenden Wirklichkeit beim Schreiben der Gedichte darlegt:

> "Sans prendre garde à l'ouragan
> Qui fouettait mes vitres fermées,
> Moi, j'ai fait Emaux et Camées."

In Bezug auf diese bewußte Verdrängung der Wirklichkeit während des künstlerischen Schaffensprozesses vergleicht er sich mit Goethe, der seinen West-Östlichen Divan mitten im Kanonenlärm der Napoleonischen Kriege geschrieben hätte (was nicht ganz zutrifft, da Goethe dieses Werk erst 1814 begonnen hat). Heine hat Goethe wegen seiner viel kritisierten "Indifferenz" in der Romantischen Schule angegriffen, jedoch zugleich die sinnlich ansprechende Schönheit des Divans gerühmt. Schon vor seinem Goethe gegen Börne verteidigenden "hellenischen" Standpunkt im Börne-Buch distanzierte sich Heine von der Kritik des "Jungen Deutschland" an dem Dichter. In seinen 1837 erschienenen "Berichten über die französische Bühne" vergleicht er unter dem Gesichtspunkt seiner Überzeugung von der Autonomie der Kunst Goethe mit Hugo:



> ...wie Sie wissen, ich bin für die Autonomie der Kunst; weder der Religion noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist sich selber letzter Zweck, wie die Welt selbst. Hier begegnen wir denselben einseitigen Vorwürfen, die schon Goethe von unseren Frommen zu ertragen hatte, und wie dieser muß auch Victor Hugo die unpassende Anklage hören, ... (Sämtliche Schriften Bd. 5, S. 317)

Mit diesem Bekenntnis wendet sich der Künstler Heine gegen die Ergebnisse der Julirevolution im kulturellen Bereich. Er setzt seine These gegen die Ästhetik der Bourgeoisie, gegen "die Helden des Paul de Kock und des Eugène Scribe" und die "banale Wiederholung des Lebens" auf der Bühne (loc. cit. S. 315-316). Im Atta Troll, dem 1843 zum ersten Mal erschienenen Versepos, verkündet Heine ebenfalls

> Traum der Sommernacht! Phantastisch
> Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos
> Wie die Liebe, wie das Leben,
> Wie der Schöpfer samt der Schöpfung!
> (Sämtl. Schriften, Bd. 7, S. 501)

Im Kontext dieses Werkes ist sein Bekenntnis zur zwecklosen Kunst sowohl gegen "die Frommen," und damit vor allem gegen die Vertreter des "Jungen Deutschland," gerichtet wie auch gegen die Erwartungen des *bourgeois*. Denn Heine fährt fort:

> Nur der eignen Lust gehorchend,
> Galoppierend oder fliegend,
> Tummelt sich im Fabelreiche
> Mein geliebter Pegasus.
>
> Ist kein nützlich tugendhafter
> Karrengaul des Bürgertums,
> Noch ein Schlachtpferd der Parteiwut,
> Das pathetisch stampft und wiehert!
> (Loc. cit. S. 501-502)

In einer früheren Fassung dieser Strophen aus Caput III von Atta Troll versuchte Heine noch eine Unterscheidung zwischen "Poesie" und "Prosa," und zwar in der WEise, daß er absolute Zweckfreiheit nur



für die Poesie forderte, der Prosa aber die Möglichkeit der Teilnahme an der "Parteiwut" zusprach (vgl. loc. cit. Bd. 8, S. 990). Doch nicht nur, daß Heine diesen Gedanken in der endgültigen Fassung fallen ließ: auch die Praxis seiner eigenen Poesie in seinem nur ein Jahr nach Atta Troll erschienenen Versepos Deutschland. Ein Wintermärchen stellt diese Aufteilung von Kunst in Frage. Jene Verse haben eine "Tendenz," allerdings in einer Sprache ausgedrückt, die sich von der "prosaisch-bombastischen Tendenzpoesie," die Heine im Atta Troll kritisiert hatte, deutlich absetzt (vgl. Brief an Campe v. 17. 4. 1844, Hirth II, S. 506). Es ist immer noch "Poesie," Sinnlichkeit der Bilder statt Abstraktionen, und in diesem Sinn nicht anders als seine Prosa, in der die Sprache unabhängig vom Inhalt durch ihre sinnlichen Reize wirkt. Zutreffender als die Unterscheidung zwischen "Poesie" und "Prosa" erscheint deshalb seine Differenzierung zwischen "Form" und "Inhalt" ("Stoff"):

> Ja, dieses Selbstbewußtsein der Freiheit in der Kunst offenbart sich ganz besonders durch die Behandlung, durch die Form, in keinem Falle durch den Stoff, ...
> (Sämtliche Schriften Bd. 9, S. 478; Lutetia, 1843)

So stellt er auch in seiner Verteidigung Hugo's gegenüber "den Frommen" eine Relation her zwischen der "Autonomie der Kunst" und Hugo's "Sinn für das Plastische."

Beispiele für Hugo's "äußerlich faßbare Poesie," wie Heine es nennt, sind in seiner Gedichtsammlung Les Orientales zu finden. In dem 1829 geschriebenen Vorwort möchte Hugo das Werk eines Dichters mit der Vielfalt von Straßen, Häusern und Kirchen vergleichbar machen, Gebäuden, wie man sie in einer der alten Städte Spaniens finden könnte, in der es zum Beispiel sowohl eine gotische Kathedrale als auch eine Moschee gäbe. In diesem Ensemble würde er seine Gedichtsammlung Les



Orientales als Moschee bezeichnen. Mit dieser Interpretation seiner Dichtung gibt Hugo selbst nicht nur einen Hinweis auf den thematischen Bereich, sondern er läßt auch erkennen, daß er seine Gedichte ähnlich wie Gebäude strukturiert sieht[41], eher konkret als eine sinnliche Realität und weniger intuitiv zu verstehen. Deshalb formuliert er ebenfalls in jenem Vorwort sein Bekenntnis zur Autonomie der Kunst als Priorität der Form über Inhalt und Absicht eines Kunstwerks: "Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi."[42]

Sich der Frage nach dem "pourquoi," dem Sinn und Zweck von Kunst zu verweigern, wurde am radikalsten von Gautier gefordert. Drei Jahre nach Hugo's Vorwort zu Les Orientales beantwortet er im Vorwort zu Albertus ou l'Âme et le Péché die Nützlichkeitsfrage der "utilitaires, utopistes, économistes, saint-simonistes et autres" folgendermaßen:

> A quoi cela sert-il? Cela sert à être beau. - N'est-ce pas assez? commes les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépraver à son usage. En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle.[43]

Die letzte These ist in dem berühmten Vorwort zu Mademoiselle de Maupin noch pointierter ausgesprochen: " ... , tout ce qui est utile est laid, ... " (loc. cit. S. 45). Der Aspekt der Zwecklosigkeit der Schönheit impliziert die Priorität der Form über den Inhalt, weil der Inhalt, die Aussage eines Kunstwerks, immer eine Bedeutung, eine Funktion, eine Absicht hat, die über die Absicht, etwas Schönes zu gestalten, hinausgeht. Deshalb schreibt Gautier auch 1841 in dem schon erwähnten Artikel der Revue des Deux Mondes (s. S. 82) "l'art, c'est la beauté, l'invention perpétuelle du détail, le choix des mots, le soin exquis de l'executition." Wegen dieser Betonung des "artisanat du style," wie Roland Barthes



die Konzentration auf das "mot juste" bezeichnet[44], mußte sich Gautier gegen die Kritik an dem "goût immodéré de la forme" (Baudelaire)[45] verteidigen und die Hervorhebung des formalen Elementes relativieren. So diskutiert er im Töpffer-Artikel die Kritik des Schweizer Malers an

> la fameuse formule de l'art pour l'art que M. Töpffer n'a nullement entendue et qu'il déclare absurde. L'art pour l'art, s'écrie-t-il tout-à-fait indigné, c'est comme si l'on disait: "La forme pour la forme, le moyen pour le moyen."[46]

Dagegen setzt Gautier die folgenden Definitionen:

> L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même [...].
> L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe.[47]

"le beau en lui-même," "abstraction fait de toute idée étrangère:" Gautier's Forderung nach einer zwecklosen Schönheit leugnet zwar die Bedeutung des "Inhalts" als notwendige Ergänzung zur Form eines Kunstwerks nicht ab - "la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme. L'âme a besoin du corps, le corps a besoin de l'âme; ..."[48] - aber die Abstraktion, die er vornimmt, und die radikaler als der Autonomiebegriff Heines ist, muß bestimmte Konsequenzen für die Gestaltung des Inhalts haben. So trägt seine Poesie den biedermeierhaften, von großen Zusammenhängen und starken Gefühlen abstrahierenden Charakter, wie er es schon 1832 mit Bezug auf seine frühen Gedichte formuliert:

> Ce sont d'abord de petits intérieurs d'un effet doux et calme, de petits paysages à la manière des Flamands, d'une touche tranquille, d'une couleur un peu étouffée, ni grandes montagnes ni perspectives à perte de vue, ni terrants, ni cataractes.[49]

und in <u>Emaux et Camées</u> mit der Beschränkung auf ausschnitthaftes Erleben, kleine, wohl ciselierte Situationseinheiten fortsetzt. Und so ist ebenfalls seine Prosa dadurch charakterisiert, daß die Beschreibung der Dinge,



eines Ortes oder einer Epoche vorrangig ist gegenüber einer Analyse der psychischen Entwicklung der zentralen Figuren.

Eine grundsätzliche Erörterung der in der modernen Linguistik viel diskutierten Beziehung zwischen "Form" und "Inhalt" (oder was immer für Begriffspaare entsprechend der Theorie hier einzusetzen sind) geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus. Wichtig für das Thema "abstrakte Sinnlichkeit" ist der Aspekt, daß mit den Schlagworten von der "Autonomie der Kunst" und des "l'art pour l'art" eine Abstraktion von der Wirklichkeit versucht wird, und dementsprechend auf kompensatorische Weise "Form" und "Sprache" als real erfaßbare, sinnliche Phänomene stilisiert werden. Daß diese Stilisierungen einem psychischen Bedürfnis und weniger einem durchdachten ästhetischen Programm entspringen, wird gerade an den Widersprüchen zwischen Gautier's theoretischen Äußerungen und seiner eigenen Schreibpraxis deutlich. So fordert er den ausgefeilten Stil und die harte "Arbeit" an dem jeweils in Frage kommenden Material des Künstlers ("L'Art"), aber wie Spencer aus den verschiedenen Handschriften zu Gautier's Kunstkritiken ersehen konnte, fielen ihm Formulierungen offensichtlich sehr leicht, und ein erster Entwurf wurde selten ausgefeilt.[50] Gautier scheint also, ähnlich dem Versuch Heines (vgl. S. 101), einen Unterschied zwischen Poesie und Prosa zu machen, nur ist bei Heine der tatsächliche Unterschied zwischen Poesie und Prosa bei weitem nicht so groß wie bei Gautier. Anders als für Flaubert bewies für Gautier nur eine gut klingende Gedichtstrophe künstlerisches Können, den Sieg über ein "rebellisches" Material, während es in der Prosa keinen Widerstand zu überwinden galt. Die Betonung der technischen Kunstfertigkeit in "L'Art" steht jedoch auch in Widerspruch zu den Wertmaßstäben, die er als Kunstkritiker anlegt. So kommt Spencer aufgrund detaillierter Studien von Gautier's



Kritiken zu dem Ergebnis, daß meistens die Beschreibung des Themas, der Aussage eines Bildes, im Mittelpunkt steht und weniger die formale Gestaltung. Diese Methode ist so weitgehend angewandt, daß Spencer die Behauptung aufstellt:

> [...] where his descriptive method is most successful, the paintings concerned often possess little artistic value. With so-called "literary" or "dramatic" paintings, Gautier's method is eminently suitable for the abundant subject-matter, and his often-professed dislike of this kind of art is forgotten.[51]

Ist für Gautier der Begriff des Schönen "not so much an aesthetic as a spiritual value"[52], so ist für Heine das ebenfalls ästhetisch formulierte Ideal der Harmonie Ausdruck eines geistig-seelischen Bedürfnisses. In dem gleichen Aufsatz, in dem Heine Hugo wegen der formalen Schönheit seiner Dichtung bewundert, kritisiert er ihn gleichzeitig wegen seines Mangels an Harmonie in seinen Werken:

> Es fehlt seinem Geist an Harmonie, und er ist voller geschmackloser Auswüchse, wie Grabbe und Jean Paul. Es fehlt ihm das schöne Maßhalten, welches wir bei den klassischen Schriftstellern bewundern. Seine Muse, trotz ihrer Herrlichkeit, ist mit einer gewissen deutschen Unbeholfenheit behaftet. (<u>Sämtliche Schriften</u> Bd. 5, S. 318)

Noch deutlicher abwertend spricht er über Hugo in dem etwas später erschienenen Aufsatz "Shakespeare's Frauen und Mädchen:"

> [...] es fehlt ihnen [Hugos dramatischen Gedichten] die heitere Klarheit und die harmonische Gesundheit ... Victor Hugo [..] hat etwas Verstorbenes, Unheimliches, Spukhaftes, etwas grabentstiegenes Vampirisches ... Er leidet an Tod und Häßlichkeit. (<u>Sämtl. Schriften</u> Bd. 8, S. 282 f.)

In der <u>Lutetia</u> nimmt er das Thema im Vergleich mit einer Charakteristik George Sands noch einmal auf. Auf den körperlich deformierten Helden Quasimodo seines Romans <u>Notre-Dame de Paris</u> anspielend, verspottet er Hugo als jemanden, der "im Geiste höckericht ist" (Bd.9, S. 266; 1840) und von dem es Heine verwundert hätte, daß nicht auch sein Körper mit einem Höcker behaftet sei. Aber er sei befriedigt ge-



wesen, daß die Richtigkeit der Schellingschen Lehre von der Identität von Körper und Geist doch noch durch die Entdeckung des Hugoschen Verlegers hätte bewiesen werden können, daß Hugo doch eine, wenn auch nur den ihm Näherstehenden sichtbare, Difformität an seinem Körper hätte. Dieser Spott über körperliche und geistige Abnormität wird kontrastiert mit der Beschreibung der körperlichen und geistigen harmonischen Schönheit George Sands, deren Gesicht "eher schön als interessant zu nennen ist" und das "das Gepräge einer griechischen Regelmäßigkeit trägt." (Bd. 9, S. 262). Seinen Vorwurf der "Häßlichkeitssucht der Hugoschen Muse" (Bd. 7, S. 283) basiert Heine wohl auf Hugos 1827 geschriebenem Vorwort zu seinem Drama Cromwell. Denn dort distanziert sich Hugo explizit von dem ästhetischen Ideal des Klassizismus: der Monotonie der "beauté universelle" wird die "harmonie des contraires" gegenübergestellt, und der Begriff des Grotesken ist der Schlüsselbegriff für die Unterscheidung zwischen "l'art moderne" und "l'art antique."

Heines Kritik an der Disharmonie in Hugos Werken ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Zunächst einmal ist zu fragen, ob Heine hier an die formale Gestaltung oder an den Inhalt oder an das Verhältnis zwischen Form und Inhalt denkt. Da er Hugos Sinn für das Plastische lobend hervorgehoben hat, bezieht sich seine Kritik wohl eher auf den Inhalt oder auf den Inhalt als eine dieser Plastizität widersprechende Aussage (im Gegensatz zur plastischen Dichtung Goethes). Heine empfindet die "äußerliche" Schönheit von Hugos Dichtung eben doch als "nur äußerlich," als aufgesetzt auf einen Inhalt, der der Plastizität, so wie Heine sie versteht, widerspricht. Diese Kritik an Hugo, die er auch in bezug auf andere Künstler ausspricht[53], offenbart Heines eigenes Bedürfnis nach Harmonie, dem er selbst in seiner Dichtung



nicht nachkommen kann. Er selbst kann das Ideal der "heiteren Klarheit" und "harmonischen Gesundheit" nicht erfüllen und ist Grabbe und Jean Paul verwandter als Goethe. Sein an der "l'art antique" orientiertes Harmonieideal assoziiert die leblose Schönheit einer Statue, begrifflich gesprochen, die völlige Kongruenz von Form und Inhalt. Heine kritisiert also Ansätze einer modernen Kunst mit Blick auf ein vergangenes Ideal in der Hoffnung, dieses auf die Gegenwart übertragen zu können. Die Voraussetzung wäre eine dem antiken Stadtstaat vergleichbare geschlossene Gesellschaft, doch: "Die Fragwürdigkeit des Ideals einer geschlossenen Gesellschaft teilt sich auch dem des geschlossenen Kunstwerks mit."[54]

Die Tatsache, daß es diese Geschlossenheit in einer sowohl vom Christentum wie auch von der fortschreitenden Industrialisierung geprägten Gesellschaft nicht geben kann, führt zu einem unechten, "witzigen" Harmoniebegriff, einer Identität von Form und Inhalt, Geist und Materie, die sich zum Beispiel in der grotesken Vorstellung von der Identität zwischen einem mißgestalteten Romanhelden und einem ähnlich körperlich und geistig mißgestalteten Autoren äußert.

Die Darstellung des Nebeneinander von ästhetischen Kriterien, die entweder philosophischen oder ideologischen Erörterungen entnommen oder als Ästhetisierungen psychischer Bedürfnisse zu deuten sind, wird im folgenden in der Diskussion der Statuenmetapher gleichsam zusammengefaßt.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III

[1]Die Permanenz der Kunst, Wien, 1977, S. 21-22.

[2]Ebda.

[3]"La Divine Épopée du M. Alexandre Soumet." (1841), Revue des Deux Mondes XXVI (Avril 1841) (S. 106-126), S. 121.

[4]Vgl. W. Preisendanz, Heinrich Heine, (München, W. Fink Verlag 1973), S. 59.

[5]Entweder-Oder, (Düsseldorf, 1956), S. 72.

[6]Leipzig, Otto Wigand 1850, S. 131.

[7]Vorlesungen über die Ästhetik Bd. 2, (Suhrkamp 1970), S. 254.

[8]Loc. cit. S. 258 F.

[9]Loc. cit. S. 259.

[10]Loc. cit. S. 261.

[11]Ebda.

[12]Ebda.

[13]Zu dem Einfluß Hegels auf Heine vgl. Eduard Krüger, Heine und Hegel, (Kronberg, Scriptor Verlag 1977), zu der besonderen Frage speziell Anm. 348.

[14]Zum Beispiel in der Romantischen Schule: "Jedenfalls ist aber dieses 'Nibelungenlied' von großer gewaltiger Kraft. Ein Franzose kann sich schwerlich einen Begriff davon machen. Und gar von der Sprache, worin es gedichtet ist. Es ist eine Sprache von Stein und die Verse sind gleichsam gereimte Quadern. Hie und da, aus den Spalten, quellen rote Blumen hervor, ..." (Sämtliche Schriften Bd. 5, S. 445).

[15]Vgl. Sämtliche Schriften Bd. XI S. 628 und Bd. IX, S. 207 und S. 483.

Aus ganz ähnlichen Gründen kritisiert Georg Büchner den "Idealdichter" Schiller, während er sehr viel auf Goethe und Shakespeare hält. Vgl. dazu Büchners Brief an die Familie v. 28. Juli 1835.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III - FORTSETZUNG

[16]Th. Gautier, Portraits Contemporains, (Paris, Charpentier, 1898), (S. 280-290), S. 289.

[17]Am 30. 5. 1835 schreibt Börne über Heine im Reformateur: "Herr Heine sucht nur den möglich schönsten Ausdruck."

[18]Les Années Romantiques de Théophile Gautier, (Paris, Vuibert, 1929), S. 301.

[19]Revue des Deux Mondes, Nouvelle serie, 19 (1. Sept. 1847), S. 899.

[20]Loc. cit. S. 890.

[21]Curiosités esthétiques, L'Art romantique, ("Salon de 1859"), S. 326.

[22]Loc. cit. S. 630.

[23]M.C. Spencer, The Art Criticism of Théophile Gautier, (Genève, Librairie Droz, 1969), S. 99.

[24]"Die klassiche Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, und ihre Gestalten konnten identisch sein mit der Idee des Künstlers. Die romantische Kunst hatte das Unendliche und lauter spiritualistische Beziehungen darzustellen oder viel mehr anzudeuten und sie nahm ihre Zuflucht zu einem System traditioneller Symbole, oder vielmehr zum Parabolischen, ..." (Die Romantische Schule, Sämtliche Schriften Bd. 5, S. 367).

[25]Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 2, S. 128.

[26]Kritische Gänge Bd. 5, Hsg. Robert Vischer, (München, Meyer Jessen Verlag, 1922), S. 13.

[27]Loc. cit. S. 24-25.

[28]Loc. cit. S. 15-16.

[29]Loc. cit. S. 18.

[30]Curiosités esthétiques, L'Art romantique, S. 780.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III - FORTSETZUNG

[31]Loc. cit. S. 904.

[32]Loc. cit. S. 905.

[33]Ebda.

[34]Ed. Garnier-Flammarion 1966, S. 201.

[35]Loc. cit. S. 202-203.

[36]Th. Gautier, Nouvelles, (Paris, Charpentier, 1906), S. 6.

[37]"La Divine Épopée de M. Alexandre Soumet," loc. cit. S. 126.

[38]Vgl. Adalbert Stifter, Sämtliche Werke Bd. 5, (Hildesheim, Dr. H.A. Gerstenberg, 1972), S. 6.

[39]"Les Poésies de Henri Heine," La Revue des Deux Mondes, 15. Juli 1848, 224-243; abgedr. in: Jean Richer (Hsg.): Nerval, Oeuvres complémentaires, (Paris: Minard 1959), S. 72-83; Zitat S. 74.

[40]M. Cottin, Émaux et Camées, (Hsg.), (Paris, Minard, 1968), S. 24-26.

[41]Hugo's Interesse an der Baukunst wird auch in seinem Roman Notre-Dame de Paris deutlich, wo er im zweiten Kapitel des fünften Buches ("Ceci tuera cela") die Verdrängung der Baukunst durch die Buchdruckerkunst diskutiert und dabei die Wortkunstwerke als den Baudenkmälern gleichwertig stilisiert: "Depuis la cathédrale de Shakespeare jusqu'à la mosquée de Byron, mille clochetons s'encombrent pêle-mêle sur cette métropole de la pensée universelle."

[42]Odes et Ballades. Les Orientales, (Paris, Garnier-Flammarion 1968), S. 319.

[43]R. Jasinski (Hsg.): Th. Gautier, Poésies Complètes, (Paris, Nizet, 1970), Bd. 1, S. 82
Von den Reformern seines Jahrhunderts läßt Gautier nur Fourier gelten, den er im Vorwort zu Mademoiselle de Maupin mit Ironie, aber auch mit Anerkennung, als "un fou, un grand génie, un imbécile, un divin poète bien au dessus de Lamartine, de Hugo et de Byron; ..." beschreibt.

[44]Le Degré zéro de l'écriture, (Paris, Ed. du Seuil, 1972), S. 46-48.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL III - FORTSETZUNG

[45]Curiosités esthétiques. L'Art romantique, ("L'Ecole Païenne"), S. 580.

[46]Loc. cit. S. 895.

[47]Loc. cit. S. 900-901.

[48]Loc. cit. S. 900.

[49]Poésies Complètes, S. 83.

[50]"The final drafts and proofs convey no more than his facility. In place of the Balzacian firework display, with lines carrying corrections, deletions and, above all, addenda shooting off in all directions, one is faced with page after page of microscopic writing, with hardly a correction, or practically unaltered print." (Loc. cit. S. 105).

[51]Loc. cit. (Appendix), S. 108.

[52]Loc. cit. S. 97.

[53]So kritisiert er zum Beispiel den "Sinn für das Ungeheuerliche, für das Riesenhafte" an Berlioz (Bd. 9, S. 528) oder "den raffiniertesten Sinn für das Interessante" bei Scribe, der vergessen läßt, "daß es eine Poesie gibt" (Bd. 9, S. 544), oder er hebt lobend hervor, wenn bei einem Künstler keine Spur "von schiefmäuliger Exzentrizität" vorhanden ist wie bei dem Komponisten Ferdinand Hiller (Bd. 9, S. 530).

[54]Theodor Adorno, Ästhetische Theorie, (Frankfurt, Suhrkamp, 1973), S. 236.



KAPITEL IV

DAS SCHÖNHEITSIDEAL DER STATUE

Der Kult der steinernen Venus

In der Zeitschrift der Fourieristen La Phalange, Jg. 1846, beschließt D. Laverdant seine Besprechung des "Salon de 1846" mit folgendem Aufruf an die Künstler:

> Artistes, le temps est venu de changer tout ceci, - de transformer ce monde à rebours; le temps de vous donner et sceptre et couronne, d'organiser votre règne, ô chefs qui ne dominez point par la destruction et par la mort, ô maitres créateurs, ô rois de l'intelligence et du sentiment, dont l'empire est la beauté! Venez donc, venez à la science de la justice, à la loi de l'Association et de l'Unité universelle; venez à ce monde nouveau où tout est luxe, splendeur, beauté, amour, bonheur, ineffables harmonies.[1]

Das Wesentliche an dieser Einladung an die Künstler, der "Association" beizutreten, liegt in der indirekt angegebenen Begründung: da der Künstler König über das Reich der Schönheit sei und nicht mit Zerstörung und Tod herrsche, sei sein Beruf par excellence dafür geeignet, in die Gesellschaft der "Association" integriert zu werden, denn in dieser "monde nouveau" sollen Luxus, Schönheit, Liebe, Glück und Harmonie die obersten Werte sein. Der von Baudelaire in seinem Gedicht "L'Invitation au voyage" (1855) im dreimal wiederholten Refrain zum Ausdruck gebrachte Wunsch, mit seiner Freundin in ein Land zu reisen, wo

> ... tout n'est qu'ordre et beauté
> Luxe, calme et volupté



wird hier von einem Vertreter der Fourieristen als realisierbar dargestellt. Die Werte, die hier als konstitutiv für Kunst impliziert und ausdrücklich den Vorstellungen von Zerstörung und Tod gegenübergestellt werden, sind im Rahmen jenes Ideologienstreites zwischen Christentum und Hellenismus zu sehen, der im zweiten Kapitel dieser Arbeit diskutiert wurde. Der Wunsch, "de transformer ce monde à rebours", bedeutet die Umkehrung der christlichen Leidensideologie in eine materialistische Glücksideologie. In einem früheren Aufsatz der Zeitschrift La Phalange, "De la Mission de l'Art" (1845), von demselben Verfasser wie der "Salon de 1846", wird deutlich, auf welcher Seite nach Meinung der Fourieristen der Künstler stehen sollte. Das Christentum wird in diesem Zusammenhang in sozusagen hellenistischer Weise gedeutet, indem das Martyrium Christi und seiner Nachfolger nur als Mittel zur Verfolgung des für die Fourieristen einzigen wichtigen Zieles, der Befriedigung des menschlichen Bedürfnisses nach Glück, charakterisiert wird. Auch der Künstler sollte nur diesen einen positiven Gedanken haben:

> On ne lui [l'artiste] fera point accroire que la terre n'est qu'un lieu d'exil, une vallée de larmes, où l'Espèce, condamnée à la privation et au mal, doit à toujours porter le vêtement de pauvreté et de deuil, et courber sa tête vers la poussière dans une attitude d'humilité et de bassesse. L'artiste, emporté par le sentiment, qui est l'inspiration de Dieu même, s'est incessamment efforcé de couvrir de pourpre l'Humanité et de mettre à son front royal la couronne d'or et de diamants; toutes les voix de la terre et du ciel crient dans ce coeur élu que le bonheur est la destinée, et que les joies suprêmes se trouvent au sein des suprêmes perfections.[2]

Die Königsmethaphorik, mit der der Künstler und die Kunst noch auffälliger als im ersten Zitat umschrieben werden, weist auf die Eigenschaften und Werte, mit denen Kunst assoziiert wird: Reichtum, Herrschaft, Schmerzlosigkeit. Der Künstler soll mit seinem Werk nicht das Leiden



anrühren, sondern nur das Glück beschwören, eine an der Utopie einer konfliktfreien Gesellschaft orientierte Ästhetik, die im zwanzigsten Jahrhundert in den Harmonisierungstendenzen des "Sozialistischen Realismus" wiederzufinden ist. Gegen den einer solchen Kunstauffassung zugrundeliegenden Materialismus wendet sich Flaubert in einem Brief an seine Freundin Louise Colet vom 4. September 1852:

> Voilà ce que tous les socialistes du monde n'ont pas voulu voir, avec leur éternelle prédication matérialiste. Ils ont nié la douleur, ils ont blasphémé les trois quarts de la poésie moderne, le sang du Christ qui se remue en nous. Rien ne l'extirpera, rien ne la tarira. Il ne s'agit pas de la dessécher, mais le lui faire des ruisseaux. Si le sentiment de l'insuffisance humaine, du néant de la vie venait à périr (ce qui serait la conséquence de leur hypothèse), nous serions plus bêtes que les oiseaux, qui au moins perchent sur les arbres. (Correspondance Bd. 13, S. 233)

Flaubert ist sich der grundlegenden Beeinflussung durch das Christentum bewußt. Er sieht es als "dumm" an, alles Negative zu leugnen und bezieht deshalb "destruction et la mort" (vgl. Zitat S. 113) durchaus in seine Dichtung mit ein. Sein Zeitgenosse Leconte de Lisle dagegen kommt dem Aufruf der Fourieristen nach, als Künstler in ihr Reich der glücksversprechenden Schönheit einzutreten, denn er haßte seine eigene vom Christentum geprägte Zeit und erhoffte sich von den nichtchristlichen Kulturen und anti-christlichen Weltanschauungen Impulse für eine "ganz andere" Kunst. In der schon erwähnten Fourieristischen Zeitschrift La Phalange, Jahrgang 1846, veröffentlichte er einige Gedichte (die später zu den Poèmes Antiques zusammengefaßt wurden), von denen "La Vénus de Milo" als das für den Kontext dieser Arbeit wichtigste im folgenden besprochen werden soll. (s. Appendix, S. 207-208).

In diesem Gedicht wird die von den Fourieristen formulierte



Sehnsucht nach Schönheit, Glück und Schmerzlosigkeit auf eine Statue, die Venus von Milo, projeziert, die dies alles symbolisieren soll und zugleich um Hilfe angerufen wird. Dabei abstrahiert der Dichter von der konkreten Statue, indem er mit keinem Wort ihre Beschädigung erwähnt, sondern im Gegenteil seine Begeisterung für die "forme immortelle" (Str. 10) ausdrückt. Die Statue der Venus von Milo ist also auch ein Symbol für Unverletzbarkeit und Unvergänglichkeit, obwohl gerade diese Eigenschaften der wirklichen Statue offensichtlich fehlen. Die Bewunderung für die "unsterbliche Form" ist demnach Ausdruck der idealistischen Denkweise des Hellenismus, obwohl es dieser Ideologie inhaltlich um anti-idealistische Konzepte geht. Diese Widersprüchlichkeit charakterisiert das ganze Gedicht insofern, als nicht die Verehrung einer Göttin poetisch dargestellt wird, sondern der Statue einer Göttin, die als solche, in ihrer Statuenhaftigkeit, "symbole adorable" (Str. 8) ist. Gleich zu Beginn des Gedichtes macht Leconte de Lisle deutlich, daß sein Venusbild über die üblichen Vorstellungen hinausgeht. Seine Statuen-Venus unterscheidet sich von der Liebesgöttin Aphrodite bzw. Kythereia oder Astarte und den an diese Göttinnen in den verschiedenen Kulten geknüpften Assoziationen der sinnlichen Liebe dadurch, daß sie steril, gefühl- und leidenschaftslos ist:

> Et tu n'as point connu le trouble et la douleur
> (Str. 6)
> Non! les ris et les jeux, les grâces enlacées,
> Rougissantes d'amour, ne t'accompagnent pas:"
> (Str. 7)
> Du bonheur impassible, ô symbole adorable,
> Calme comme la mer en la sérénité.
> Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable
> Jamais les pleurs maudits n'ont terni ta beauté!
> (Str. 8)

Diese nicht-menschliche Schönheit ist "pure comme ... une harmonie" (Str. 1), da die "Mißtöne" des Schmerzes und des Todes fehlen, die jede menschliche Schönheit trüben (ternir). Das Stichwort "harmonie"



in der ersten Strophe deutet auf den ideologischen Hintergrund dieses Gedichtes. "Harmonie" ist eine Bezeichnung (neben anderen) für die Fourieristische Gemeinschaft, die "Association," also für den Versuch der Verwirklichung der Utopie einer schmerzfreien Gesellschaft. Diesem Ideal der Schmerzlosigkeit, das nur aufgrund von Gefühllosigkeit ("bonheur impassible") zu erreichen ist, entspricht die Bitte des Künstlers, des Ichs des Gedichtes, an seine Statuen-Göttin, ihn nicht die Bedeutung der Form für das Kunstwerk vergessen zu lassen:

> Déesse, fais surtout ...
> ...
> Que je n'étouffe pas sur les autels de l'âme
> la forme, chère aux dieux, la fleur de leurs amours.
> (Str. 14).

Die Komplexität des seelischen Bereiches wird abgewertet zugunsten eines "bonheur impassible," das durch das Schaffen und Betrachten äußerlicher, formaler, sinnlicher Schönheit erreicht werden kann. Und so erklärt sich, warum er eine Statue und nicht einfach eine Göttin um Hilfe bittet: sie bedeutet ein Stück Verwirklichung dessen, um was er bittet, denn sie ist ein Kunstwerk, das in erster Linie formal, auf den sinnlichen Eindruck hin gestaltet wurde. Zwar stellt auch die Statue etwas dar, aber sie ist, anders als die Marienbilder z.B., "in no sense a symbol, a suggestion, of anything beyond its own victorious fairness",[3] wie Pater die Venus von Milo pries. So bedeutet die antike Bildhauerei für Leconte de Lisle, anders als für Pater, der letztlich der Gioconda den Vorrang vor den griechischen Statuen gab, den Inbegriff eines Kunst- und Lebensideals. Seine Begeisterung geht so weit, daß er seine christliche Gegenwart zugunsten der antiken Vergangenheit negieren möchte, womit er zugleich ein Stück seiner Identität negiert oder nicht akzeptieren kann. Die "impassibilité," das Ideal



der Schmerzlosigkeit, kann also auch als Wunsch nach "Ent-personalisierung" gedeutet werden, da er seine Person und die Umstände, die sie prägten, ablehnt. Diese Negation drückt sich ebenfalls in dem Versuch aus, seine Dichterexistenz um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als die eines antiken Bildhauers zu stilisieren:

> Et fais que ma pensée en vers souples ruisselle
> Comme un divin métal au moule harmonieux
> (Str. 13).

Das Ich des Dichters erscheint in dem Gedicht nur in der Fürbitte für sich selbst (Str. 11-14), am Schluß des Gedichtes zu einer Fürbitte für die ganze Menschheit ausgeweitet (Str. 15), die durch das Bedauern eingeleitet wird, nicht in der Antike gelebt zu haben, und mit der Bitte endet, die "Form" nicht über die "Seele" zu vergessen. Das Persönlichwerden des Dichters in dieser Fürbitte, das Hervortreten der Seele sozusagen (das er sich in der Sammlung der Poèmes Antiques nur noch einmal in dem Gedicht "Les oiseaux de Proie" erlaubt), wird durch diese letzte Bitte wieder zurückgenommen. Seine Gründe für die Zurücknahme des Ichs werden objektiviert, rationalisiert und ideologisiert durch den weltanschaulichen Kontext des Gedichtes, der im Zusammenhang mit der Form-Seele Gegenüberstellung noch einmal formuliert wird: "La forme, chère aux dieux, la fleur de leurs amours." (Str. 14). Seine Betonung der Form als wichtigstes Konstituens für die Kunst erscheint also als Ausdruck seines Wunsches, der antiken Götterwelt möglichst nahe zu kommen, denn, wie er dies im Vorwort zu den Poèmes Antiques ausführlich erläutert, ist für ihn "le cycle chrétien tout entier ... barbare."[4] Einen Grund für seinen Haß gegen die eigene Zeit[5] und die Faszination von der Antike deutet er auf mythologisch poetisierende Weise in dem besprochenen Gedicht mit dem



Hinweis auf die Einheit zwischen Himmel und Erde in Gestalt der Götter an ("la terre inspirée voyait les cieux descendre," Str. 11). Diese sichtbare Verbindung zwischen Irdischem und Überirdischem wurde, so könnte man in Leconte de Lisle's Sinne folgern, von dem christlichen Monotheismus zerstört und ist nur noch in der Identität von "Form" und "Inhalt," wie sie in der antiken Skulptur erreicht wurde, erkennbar. Der Anblick der Statue verursacht dem sich deshalb in die Kunst Flüchtenden Herzklopfen: "Salut! à ton aspect le coeur se précipite!" (Str. 9), eine Erregung, die an Flauberts Akropolis-Erlebnis erinnert:

> Je me souviens d'avoir eu des battements de coeur,
> d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant
> un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui
> est à gauche quand on monte aux Propylées).
> (An George Sand, 3. April 1876).

Diese emotionale Intensität ästhetischen Erlebens wird in Banville's der Venus von Milo gewidmeten Gedicht thematisiert und auf ironische Weise veranschaulicht. (s. Appendix, S. 209).

"A Vénus de Milo," 1842 geschrieben und in der Sammlung mit dem auf die Antike verweisenden Namen <u>Les Cariatides</u> erschienen, könnte fast ein Liebesgedicht genannt werden. Im Gegensatz zum Gedicht Leconte de Lisle's beschreibt Banville in der ersten Gedichtshälfte die äußere Gestalt der Statue, aber er betont gerade nicht den statuenhaften, "steinernen" Charakter, sondern gibt der Statue menschliche Züge. Sie ist nicht gefühllos, sondern ihr Mund drückt Zorn aus (Z. 7), und ihre Brust bebt vor stiller Freude (Z. 8). Außerdem wird sie als denkendes und wissendes Wesen angesprochen:

> Dont le front irrité ...
> Songe, ...
> Vous qui depuis mille ans avez toujours pensé, (Z. 2-6)
> Et vous savez si bien ces amours éperdus (Z. 9).



Ihre Vermenschlichung geht so weit, daß sie als begehrenswerte Frau geschildert wird, die dem sie verehrenden Ich des Gedichtes ("J'adore votre bouche") ihren jungfräulichen Schoß darbietet ("Et vous m'étaleriez votre ventre indompté"). Allerdings kann der Liebende eine so intime Verbindung mit der Statuengeliebten nur eingehen, wenn er selbst zum "amant sculpté" wird. Die Ironie dieses Schlusses wurde schon vorbereitet durch die Bemerkung, daß sie ihre verlorenen Arme suchen würde (vgl. Z. 10). Es fragt sich, wie bewußt und beziehungsreich Banville das Paradox von der belebten Statue und ihrem "amant sculpté" eingesetzt hat. Die Deutung läge nahe, daß darauf angespielt wird, wie die Identität des Dichters durch seine Beschäftigung mit der Antike, mit den Figuren aus Stein, mit der toten Vergangenheit verändert wird, anders gesagt: Vielleicht wird darauf angespielt, daß, um die Kunstwerke der Vergangenheit verstehen und lieben zu können, man sich mit jener Zeit so weit wie möglich identifizieren muß. Das Heidentum Winckelmanns wird von Pater, Madame de Staël zitierend, auf diese Weise gedeutet:

> "There had been known before him," says Madame de Stael, "learned men who might be consulted like books; but no one had, if I may say so, made himself a pagan for the purpose of penetrating antiquity."[6]

Banville scheint an diesem intimen Prozess des Erforschens einer Epoche teilzunehmen, ihn aber zugleich, wie seine Ironie zeigt, kritisch zu durchschauen. Thema dieses Gedichtes ist jedenfalls nicht eine abartige sexuelle Phantasie, sondern eine an der konkret-sinnlichen Gestalt der Statue dargestellte Symbolisierung der Liebe des Dichters zu der bildenden Kunst der Antike. Besonders aufschlußreich dafür sind die deutenden, die Beschreibung unterbrechenden Zeilen:



> Calme éblouissement, grand poème de pierre,
> Débordement de vie avec art compensé (Z. 4-5).

Die Form- und Maßlosigkeit des Lebens wird im Kunstwerk der Statue durch die Kunst "ausgeglichen" ("compensé"). Genauso klassifiziert Nietzsche fast dreißig Jahre später mit seiner psychologischen Typologie des Apollinischen und Dionysischen die bildende Kunst allgemein. Apollo, "als der Gott aller bildnerischen Kräfte," wird charakterisiert durch "jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe."[7] Nietzsche weist im gleichen Zusammenhang darauf hin, daß Apollo neben jenem Bereich der bildenden Kunst auch noch "den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt" beherrscht. Mit dem Hinweis auf diese Verknüpfung von bildender Kunst und "Traum" (im Gegensatz zu "Rausch") ist ein weiterer Ansatz zur Deutung des Statuenmotivs gegeben. So könnte man in Bezug auf Banville's Gedicht sagen, daß sich für den Dichter die Statue wie im Traum belebt; bis in einzelne sinnliche Reize stellt er sich ihre Gestalt vor, aber vor dem Rausch "bewahrt" ihn die Tatsache, daß es sich eben um ein Kunstwerk handelt, das in deutlichem Gegensatz zu der menschlichen Maßlosigkeit (= Rausch) steht. So endet "der Traum" mit der absurden Vorstellung, eines Abends mit der Statue zu schlafen, nachdem er sich selbst in eine Skulptur verwandelt hat.

In einem autobiographischen Prosastück berichtet Heine, welche Bedeutung die Statue der Venus von Milo für ihn persönlich in einer kritischen Situation seines Lebens hatte. Er erzählt, wie er auf dem letzten Weg, den er zu Fuß gehen konnte, im Louvre Abschied von dieser Statue nahm—so wie ein Christ noch einmal in eine Kirche gehen und die Madonna anbeten würde:



> Zu ihren Füßen lag ich lange und weinte so heftig, daß sich dessen ein Stein erbarmen mußte. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos, als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe, und also nicht helfen kann?
> (Nachwort zum "Romanzero," 1851, Sämtliche Schriften, Bd. 11, S. 184).

Wieder einmal wird die Methode des Heineschen Witzes, Abstraktes und Sinnliches gegeneinander auszuspielen deutlich. "... daß sich dessen ein Stein erbarmen mußte" ist sowohl Anspielung auf das Material, aus dem die Statue gemacht ist, wie auch auf eine klischeehafte Redewendung. So versucht Heine wohl, wie Leconte de Lisle und Banville, der Statue menschliche Züge zu geben und von ihr menschliche Hilfe zu erhoffen, aber noch deutlicher als Banville macht er diesen Kult lächerlich: die Statue hat ja keine Arme! Heines Ironie ist der Versuch einer Distanzierung von Emotionen, in diesem Fall dem Schmerz über seine Krankheit. Es drückt sich darin der gleiche Wunsch nach Entpersonalisierung aus wie in Leconte de Lisle's Idealisierung der "impassibilité" und in Banville's Bild vom "amant sculpté."

Die Verdrängung oder Zurücknahme von Gefühlen, die in den bisherigen Textbeispielen mit dem Kult der Statue verknüpft war, fehlt auf bezeichnende Weise in einem späteren Text von Baudelaire. In seinem Prosagedicht "Le fou et la Vénus" (1862) (siehe Appendix, S. 210) verehrt der Narr die steinerne Venus mit der gleichen Absurdität, dem gleichen "délire", wie es besonders am Beispiel Banville's beschrieben wurde. Auch hier betet ein Mensch ein nicht-menschliches Wesen an, das nicht wie im christlichen Kult eine nur vorgestellte Göttin, eine Idee, die man sich vielleicht mit Hilfe eines Bildes veranschaulicht, ist, sondern die Materialisierung dieser Idee in Form einer Statue hat eine eigene Funktion, eine Bedeutung per se, so daß der symbolhafte Inhalt



hinter der sinnlichen Erscheinung zurücktritt, der "signifiant" wichtiger als der "signifié" ist. Die Beziehung zwischen diesen verschiedenen Seins- und Abstraktionsebenen von Materie, Mensch und Idee wird in Baudelaire's Prosagedicht thematisiert und stellt den Kontext für die Begegnung zwischen dem "bouffon" und der Statuen-Göttin dar. Die Dinge sind die "Dinge" der Natur, und zwar der künstlich geschaffenen Natur eines Parks. Baudelaire beschreibt einen sonnigen Tag der "extase universelle des choses." Dieses Fest der Dinge unterscheidet sich von einem Fest der Menschen durch seine Stille: "Bien différents des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse." Die Vergleichbarkeit zwischen Dingen und Menschen wird gleich zu Beginn des Prosagedichtes angedeutet: die Natur wird "ohnmächtig" von der Hitze "comme la jeunesse sous la domination de l'Amour." Mensch wie Natur leitet die "attraction," wie Fourier sagen würde; die Menschen als sinnliche Wesen und die Welt der sinnlichen Erscheinungen führt die wechselseitige Anziehungskraft, bei Baudelaire mit Begriffen wie "désir" und "rivaliser" umschrieben, zur "jouissance universelle." In diesem Fest läßt Baudelaire einen Menschen auftreten, der allerdings an der allgemeinen Freude nicht teilnehmen kann, ein "être affligé." Er hat keinen Blick für die Natur, sondern sieht nur die im Park aufgestellte Statue der Venus, "l'immortelle Déesse," zu deren Füßen er zusammengekauert ist. Sich von der sinnlichen Schönheit um ihn herum abwendend, kehrt er sich der steinernen Schönheit zu, deren Idealität und Abstraktheit Baudelaire schon ortographisch durch die Großschreibung von "Beauté" kennzeichnet. Er bittet die Statue, mit seiner Traurigkeit und seinem Wahnsinn Mitleid zu haben: "Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre."



In einem anderen Prosagedicht Baudelaire's weiß die zentrale Person von vornherein um die Unmöglichkeit einer Liebe zu der unsterblichen Göttin der Schönheit. Auf die Frage, ob er, der nichts auf der Welt zu lieben scheint, die Schönheit lieben würde, antwortet "der Fremde" im Konjunktiv: "Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle." ("L'Etranger"). Baudelaire gebraucht das Bild der Statue also vor allem, um die Über-menschlichkeit und damit auch die Un-menschlichkeit des erstrebten Schönheitsideals auszudrücken, im Sinne der Gefühllosigkeit und Unbarmherzigkeit von "La Beauté," einer allegorischen Figur aus Les Fleurs du Mal, die er von sich selbst sagen läßt:

> Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre,
> Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
> Est fait pour inspirer au poète un amour
> Eternel et muet ainsi que la matière.
> ("La Beauté", Les Fleurs du Mal, S. 24)

Im Gegensatz zu Leconte de Lisle's und Banville's Interpretation wird die reale sinnliche Erscheinung der Statue nur als Schein gedeutet, hinter dem sich das wahre Wesen der Schönheit, nämlich ihre nicht-Greifbarkeit, ihre Irrealität verbirgt. Der Narr, empfindungslos für die Schönheit und die Gefühle der realen Welt, kann jedoch diese platonische Schönheit verstehen und empfinden ("comprendre et sentir"); der Narr ist also ein Symbol für den die Schönheit suchenden Künstler, der sich mit der Ausschließlichkeit seines Wunsches freiwillig und auf unnatürliche Weise ("bouffon volontaire," "fou artificiel") seiner Umwelt entfremdet hat. Der Schmerz über seine Vereinsamung wird von der Statue, die er mit Tränen in den Augen um Hilfe bittet, nicht geheilt, sein Schmerz bleibt als Mißton in der "jouissance universelle" bestehen und wird nicht in der utopischen Vorstellung von einer allgemeinen Harmonie wie bei Leconte de Lisle aufgelöst. Denn Baudelaire gehört wie Flaubert



zu jenen Dichtern, die Schmerz, Unglück und Tod in ihre Schönheitsidee einbeziehen; Melancholie ist der Grundton von Baudelaire's Dichtung. Auf dem Hintergrund einer solchen Unterscheidung ist Sartre's wertende Gegenüberstellung von Baudelaire und Gautier, dessen Statuenliebe im folgenden anhand einiger seiner Romane und Erzählungen dargestellt werden soll, zu verstehen: "... à partir de Théophile Gautier qui ne gêne personne puisqu'il n'est ni génie ni maudit et de Baudelaire, il y a deux sortes de poètes."[8]

"le double regard de l'amant et de l'artiste"

Die Überschrift über diesen Teilabschnitt der Studie ist Gautier's kurzem Roman Fortunio entnommen (S. 119)[9], der zum ersten Mal 1837 unter dem Titel L'Eldorado und ein Jahr später unter dem endgültigen Titel Fortunio veröffentlicht wurde. Der Held des Romans, der die Geliebte wie ein Künstler anschaut und ein Kunstwerk wie ein Liebender, ist Pflegesohn eines indischen Fürsten, der in Paris die Raffinements europäischer Kultur genießen will. Er ist eine rätselhafte Gestalt, tritt plötzlich in Erscheinung, verschwindet ebenso plötzlich, auch seine Freunde wissen nicht wohin. Nur seine Geliebte erfährt von seiner Herkunft, die aber letztlich auch ungeklärt bleibt, da er nur der Pflegesohn des Fürsten ist. Im zweiten Teil des Romans wohnt er in einem Eldorado von orientalischem Luxus, das mitten in Paris hinter unauffälligen, schäbigen Häuserfluchten versteckt ist. Die Sinnlichkeit seiner äußeren Erscheinung, die Schönheit seines Körpers und seiner Kleidung, wie auch seiner Wohnung hat keinen Zusammenhang mit der ihn umgebenden Wirklichkeit; sie ist daher abstrakt, traumähnlich. Entsprechend wird Fortunio charakterisiert: "Fortunio, c'est un rêve, ce n'est



pas un homme." (Loc. cit. S. 18). Seine Un-menschlichkeit wird an der Art seiner erotischen Beziehungen deutlich, denn der "doppelte Blick" bewirkt die Unterordnung menschlicher Gefühle unter ästhetisches Empfinden. So beschreibt der Erzähler seine "Zärtlichkeit" für eine der Kurtisanen auf einem Fest seiner Freunde folgendermaßen:

> En disant cela, Fortunio promenait la main sur le dos de la Cinthia, mais avec le même sang-froid que s'il eut touché un marbre. On eut dit un sculpteur qui passe le pouce sur les contours d'une statue pour assurer de leur correction. (Loc. cit. S. 33).

Mit der Gefühlskälte eines Künstlers, den nur die Stimmigkeit der Konturen, die Schönheit der Form interessiert, verläßt Fortunio die Kurtisane Musidora, die ihn sehr liebt und mit der er eine glückliche Zeit in seinem Landhaus verbracht hat. Es stört ihn, daß dieses "Kunstwerk" auch Mensch ist, ein Mensch mit einer bestimmten Geschichte, was seiner statischen, rein formalen und äußerlichen Schönheitsidee widerspricht. Er verläßt sie, weil er den Gedanken nicht ertragen kann, daß vor ihm schon andere Männer eine Beziehung zu ihr hatten. Dies ist jedoch nicht die Eifersucht des Liebenden, sondern die Eifersucht des Künstlers auf das Leben. Mit dieser un-menschlichen Künstlichkeit seiner Liebe tötet er die Geliebte: als sie die falsche Nachricht von seinem Tode, die er ihr überbringen läßt, erhält, begeht sie Selbstmord.

Die Vernichtung des Menschlichen und des Menschen ist von Gautier in diesem Roman als die notwendige Konsequenz der ästhetischen Abstraktion dargestellt, während er in der späteren Erzählung "Le Roi Candaule" (1844) einen moralischen Standpunkt einnimmt, indem er den Helden für seinen "ästhetischen Blick" büßen läßt. Der König Candaule hat eine "Barbarin" mit Namen Nyssia zur Frau, die aufgrund eines sehr strengen Schamgefühls sich nur ihrem Mann unverschleiert und unbeklei-



det zeigt. Aber der König ist sehr stolz auf die Schönheit seiner Frau und es gelingt ihm mit einer List, sie unbekleidet, ohne daß sie davon weiß, dem Chef seiner Garde, Gyges, zu zeigen.

> Ainsi, dans Candaule, l'enthousiasme de l'artiste avait éteint la jalousie de l'amant, l'admiration était plus forte que l'amour. (S. 381)[10]

Auch hier ist die Eifersucht des Liebenden ausgelöscht, und zwar zugunsten des Besitzerstolzes eines Künstlers, der sein Kunstwerk auch von anderen bewundern lassen will. Indem Candaule seine Frau gegen ihren Willen wie ein Ding vorzeigt, zerstört er die menschliche Beziehung zwischen ihnen. Entsprechend verhält sich Nyssia, als sie entdeckt, daß sie überlistet wurde. Sie stellt Gyges vor die Wahl, sich selbst oder ihren Mann zu töten, worauf er letzteres wählt. Gyges hatte sich in Nyssia schon vor dieser Begegnung verliebt, als er sie einmal zufällig unverschleiert gesehen hatte. Candaule versucht jedoch, als er den "Blick des Liebenden" auf seiner Frau ruhen sieht, auch ihm jedes menschliche Gefühl für sie auszureden:

> Mon pauvre ami, ne va pas faire la folie d'être amoureux de Nyssia, tu perdrais tes peines; c'est une statue que je t'ai fait voir et non une femme. Je t'ai permis de lire quelques strophes d'un beau poème dont je possède seul le manuscrit, pour en avoir ton opinion, voilà tout. (Loc. cit. S. 409).

Dieser Versuch, Gyges davon zu überzeugen, daß seine Frau nur ein Kunstwerk sei, wie eine Statue anzuschauen oder wie ein Gedicht zu lesen, zeigt die Angst des Menschen Candaule, Gyges könnte ein Gefühl für seine Frau empfinden, zu dem er nicht fähig ist. Liegt dem sogenannten Pygmalionmotiv der Wunsch zugrunde, eine leblose in eine lebendige Schönheit zu verwandeln, so handelt es sich hier um eine Umkehrung des Motivs. Beide Fantasien können durch die Angst vor der wirklichen



Frau und damit vor einer wahren erotischen und sexuellen Beziehung verursacht werden. Die Geliebte in eine Statue zu verwandeln, bedeutet nicht nur, sie zu ent-menschlichen, sondern auch, sie zu ent-sexualisieren. Der Kunst und Künstlichkeit dem Leben vorziehende Mensch (Künstler) kann auch im Liebesakt keine Beziehung zu einem Menschen herstellen, sondern erfährt nur Befriedigung in der abstrakten Sinnlichkeit seiner Kunstwelt. Die Einsamkeit, die Sartre in seiner psychologischen Studie über Baudelaire feststellt,

> Il aurait horreur de donner du plaisir: si la statue, au contraire, reste de marbre, l'acte sexuel est pour ainsi dire _neutralisé_; Baudelaire n'a eu de rapport qu'avec soi, il est demeuré aussi solitaire qu'un enfant qui se masturbe, la volupté qu'il a ressentie n'a été à la source d'aucun événement extérieur, il n'a rien _donné_, il a fait l'amour à un bloc de glace.[11]

ist die Einsamkeit jener Ästheten, die das Ziel der "plastischen Schönheit" nur auf Kosten des Lebens erreichen können. Flaubert erläutert die kompensatorische Funktion der künstlerischen Kreativität in einem Brief an seinen Freund Maxime du Camp vom 21. Oktober 1851:

> Peu d'hommes ont eu moins de femmes que moi. C'est la punition de cette _beauté plastique_ qu'admire Théo, et si je rest inedit, ce sera le châtiment de toutes les couronnes que je me suis tressées dans ma primevère. (_Correspondance_ Bd. 13, S. 146)

Flaubert erkennt einen Zusammenhang zwischen sinnlicher Schönheit in der Kunst und lebendiger, realer Sinnlichkeit in der Weise, daß das eine das andere ausschließt, daß man mit dem Leben für die Kunst bezahlen muß, anders gesagt, daß keine Kunst entstehen kann, wenn man sich "in das Leben mischt," wie er es im Brief an seine Mutter vom 15. Dezember 1850 formuliert.[12] Diese "Ungeheuerlichkeit" ("monstruosité"), dieses "Widernatürliche" ("quelque chose hors nature") der Künstlerexistenz, so Flaubert's weitere Deutung im gleichen Brief, wird von Gautier,



dem Bewunderer der "beauté plastique" von Flaubert's Stil, in der Darstellung des "doppelten Blick" fiktionalisiert. Schon in seinem frühen Roman Mademoiselle de Maupin wird der tragische Aspekt des Ästhetizismus trotz aller Koketterie und Ironie, die diesen Roman prägen, deutlich. Auch Albert ist ein Narr, ein Wahnsinniger, der eine Statue besser als einen Menschen versteht.[13] Aber während der etwa zehn Jahre ältere Gautier in der Erzählung "Le Roi Candaule" eine ethische Konsequenz aus dem ästhetizistischen Verhalten des Helden zieht, indem er ihn sterben läßt, ist in seinem ersten Roman der Konflikt des "doppelten Blicks" noch nicht so deutlich gesehen. Die Beziehung Albert's zu den Frauen ist vielmehr eine Veranschaulichung der im Vorwort formulierten Ästhetik der schönen Form: "J'ai pour les femmes le regard d'un sculpteur et non celui d'un amant." (Loc. cit. S. 203). Die Frauen verschiedener Rassen sind für ihn nichts weiter als "des symboles de couleur et de linéament." (Loc. cit. S. 211). Es handelt sich also um eine rein ästhetische Blickrichtung auch in den menschlichen Beziehungen, radikaler als in den besprochenen Texten insofern, als die menschliche Schönheit den Blick des Künstlers nicht befriedigen kann:

> Dans les femmes je n'ai cherché que l'exterieur,
> et comme jusqu'à présent celles que j'ai vues
> sont loin de répondre à l'idée que je me suis
> faite de la beauté, je me suis rejeté sur les
> tableaux et les statues; [...] (loc. cit. S. 155).

So wird er seiner Geliebten mit seiner Liebe zu Statuen oder Gemälden untreu[14], bis er Theodore trifft, die sein Schönheitsideal zu realisieren scheint. Mit dem Blick des Künstlers betrachtet er auch diesen Körper, "les lignes d'une statue grecque du meilleur temps et le ton d'un Titian." (Loc. cit. S. 370).

Aber die scheinbare Verwirklichung seines Ideals hat etwas Irre-



ales, Traumhaftes, ohne Raum und Zeit: wie die märchenhafte Erscheinung Fortunios taucht auch Theodore (alias Mademoiselle de Maupin) plötzlich auf und verschwindet ebenso plötzlich wieder an einen unbekannten Ort. Auch ist diese scheinbare Personifizierung der perfekten Schönheit ohne einen realen Körper: Theodore ist Frau und Mann zugleich, eine mystische Verbindung beider Geschlechter. Ihre Person ist konstruiert, nach einer hellenistischen Schönheitsauffassung modelliert und deshalb kaum weniger künstlich als die Statue oder das Gemälde. Die androgyne- Gestalt ist eine sinnliche, plastische Veranschaulichung des Wunsches nach vollkommener Schönheit: "Tout était réuni dans le beau corps qui posait devant lui: - delicatesse et force, forme et couleur." (loc. cit. S. 369). Es wird nicht von der Geliebten gesprochen, die sich ihm nackt zeigt, sondern von dem "schönen Körper." Der Betrachter scheint um diesen Körper in der Tat wie um eine Statue herumzugehen, um seine Schönheit aus verschiedenen Perspektiven wahrzunehmen und um schließlich festzustellen, daß das weibliche Merkmal der Zartheit mit dem männlichen der Kraft vereint ist. Diese Komplexität der Schönheit läßt ihn die nur auf ein Kunstwerk zu beziehende Vereinigung von Form und Farbe assoziieren - eine auf die Spitze getriebene Ästhetisierung des menschlichen Körpers. Die Assoziation ist nur mit dem Blick des Künstlers der französischen Romantik zu verstehen, der ein Kunstwerk nicht betrachten konnte, ohne nicht an den Theorienstreit um die Priorität von Form oder Farbe zu denken, der von der neoklassizistischen Schule ausgelöst worden war. Die Komplexität der feminin-maskulinen Schönheit Mademoiselle de Maupin's verschafft also dem Künstler Befriedigung und dies scheint die Hauptsache zu sein. Zwar verbringt Albert eine Nacht mit dieser sein Ideal verwirklichenden Frau,



aber die Realität kann nicht so perfekt sein wie die ästhetische Vorstellung. Die Faszination, die für Gautier von der Statue des Hermaphroditen ausging[15], lag vor allem darin, daß sie die Nicht-menschlichkeit der vollkommenen Schönheit besonders deutlich veranschaulicht und damit wieder einmal die Berechtigung für den Künstler erklärt werden konnte, die Kunst dem Leben vorzuziehen. Deshalb läßt er auch seinen Helden Albert seine Liebe zu Statuen, die er besser als Menschen versteht, auf folgende Weise erklären:

> ... il y a quelque chose de grand et de beau à aimer une statue, c'est que l'amour est parfaitement désintéressé, qu'on n'a à craindre ni la satiété ni le dégoût de la victoire, et qu'on ne peut espérer raisonnablement un second prodige pareil à l'histoire de Pygmalion. - L'impossible m'a toujours plu. (Loc. cit. S. 155).

Von der Irrealität der angebeteten Schönheit, von der Unmöglichkeit der Realisierung des Ideals geht für den Helden eine eigenartige Faszination aus, weil man, und das ist in diesem Zusammenhang konkret der Mann, von einer Statue nichts zu befürchten hat. Die Statue ist als etwas Totes, Dingliches reine Passivität und entspricht damit dem weiblichen Idealtypus in einer patriarchalischen Gesellschaft. Das Motiv der Statuenliebe ist also nicht ohne Berücksichtigung der Stellung der wirklichen Frau in jener Zeit zu deuten. Gautier schrieb die erwähnten Romane und Erzählungen in einer Epoche der beginnenden Frauenemanzipation, zu einer Zeit also, als die Frau aus ihrer passiven Rolle herausdrängte. Für den Mann konnte dieser Prozeß, kamen bestimmte individualpsychologische Faktoren hinzu, neben der eingangs in dieser Arbeit besprochenen sozialen Dynamik eine zusätzliche Form von Bedrohung bedeuten. Setzte also der Künstler der Forderung des Proletariats nach Veränderung der materiellen Verhältnisse die ästhetische In-



differenz, das Primat der Kunst und Schönheit entgegen, so reagierte er auf die Emanzipation der Frau mit einem in der Dichtung symbolisierten Schönheitsideal, das die tote Frau, die Frau als Kunstwerk, der wirklichen vorzieht (oder sie als "femme fatale" dämonisiert[16]). Es scheint, als ob die reale Sinnlichkeit der Frau eine Gefahr bedeutet, so daß sie in die abstrakte Sinnlichkeit einer künstlichen Gestalt transformiert werden muß. Diese Angst vor der lebendigen Frau und damit auch vor der eigenen Sinnlichkeit liegt jenen "undertones of anguish" zugrunde, die R. Giraud in Gautier's "dehumanization of art" feststellt.[17]

Die Liebe zur Statue, toten oder geträumten Frau: Heines "Florentinische Nächte"

In seinem "Tanzpoem" "Der Doktor Faust" (1851) stellt Heine drei verschiedene Frauentypen dar: die sinnliche, verführerische, dämonische Frau in der Gestalt der Mephistophela (wiederholt in der irdischen Figur der Herzogin), als Kontrast dazu die Idealgestalt der Helena, "reale plastische Sinnlichkeit" verkörpernd, und die Bürgermeisterstochter, eine bürgerliche Variante der Helena. Die Ehe mit ihr verspricht das "Hausglück" und wäre eine bürgerliche Verwirklichung von Faust's Streben nach Liebe und Schönheit, wenn ihn der Pakt mit der Teufelin nicht daran hindern würde. Der Gegensatz zwischen Mephistophela und Helena faßt zwei kontrastierende Themen in Heines Werk zusammen: einerseits die gefährliche, verführerische Frau, wie sie schon in der dritten Vorrede zum Buch der Lieder (1839) in der Gestalt der marmornen Sphinx beschworen wird:



Die Nachtigall, die sang so süß -
Ich konnt nicht widerstehen -
Und als ich küßte das holde Gesicht,
Da wars um mich geschehen.

Lebendig ward das Marmorbild,
Der Stein begann zu ächzen -
Sie trank meiner Küsse lodernde Glut
Mit Dürsten und mit Lechzen,

Sie trank mir fast den Odem aus -
Und endlich, wollustheischend,
Umschlang sie mich, meinen armen Leib
Mit Löwentatzen zerfleischend,(Sämtl.Schr.I,S.14f.)

ebenso in der Gestalt der Venus im Tannhäuserlied, das den Essay "Elementargeister" (1837) beschließt, und in der Herodias in Caput XIX von "Atta Troll" (1847)[18], und andererseits die Abwehr von Sinnlichkeit und Sexualität in der idealen Abstraktion. Heine soll kurz vor seinem Tode seiner Freundin Camilla Selden gegenüber geäußert haben, er habe nur Statuen oder tote Frauen wirklich geliebt.[19] Man ist geneigt, dieser Äußerung zu glauben, wenn man an die sich in seinen Liebesgedichten in dem Buch der Lieder wie auch in den späteren Neuen Gedichten ("Verschiedene") ausdrückende Frustration denkt[20] oder an die Platen-Polemik, in der, wie Hans Mayer es formuliert, Heine "die 'großen Schmerzen' seiner eigenen Männlichkeit" exhibierte.[21]

Auch in der Erzählung "Florentinische Nächte" (1837) wird Autobiographisches verarbeitet, wenn auch auf sehr indirekte Weise. Heine wollte nicht, daß der Leser zu sehr an ihn erinnert würde und änderte den Namen des ursprünglich Enriko oder Henriko genannten Erzählers, der seinem eigenen Vornamen ähnlich gewesen wäre, in Maximilian um. Es sind zwei Nächte, in denen Maximilian seiner sterbenskranken Freundin Maria vier "Liebesgeschichten" erzählt, unterbrochen durch Einschübe über die Musik, über England und die Engländer, über Paris und die Pariserinnen. Die erste Erzählung enthält ein Kind-



heitserlebnis: als zwölfjähriger Junge verliebt er sich im Garten des verwüsteten Schlosses seiner Mutter in eine von ihrem Sockel gestürzte Statue,

> aber kein steinerner Tod, sondern nur ein stiller Schlaf schien ihre lieblichen Glieder gefesselt zu halten, und als ich ihr nahete, fürchtete ich schier, daß ich sie durch das geringste Geräusch aus ihrem Schlummer erwecken könnte. (Sämtliche Schriften Bd. 1, S. 562).

Trotz einer "schauerlichen Beängstigung" küßte er die schöne Göttin, "mit einer Inbrunst, mit einer Zärtlichkeit, mit einer Verzweiflung, wie ich nie mehr geküßt habe in diesem Leben." (Ebda). Diese Liebe wird in Analogie gesehen zu der Beziehung zu seiner todkranken Zuhörerin. Erst der Anblick ihrer schlafenden Gestalt, "in weißem Musselin, auf einem grünseidnen Sofa hingestreckt" (loc. cit. S. 558), erinnerte ihn an jene frühe Liebe zu der schönen Marmorstatue, die im Gras lag. Jenes Erlebnis war offensichtlich prägend: nicht nur, daß er seit jenem Tage eine "wunderbare Leidenschaft für marmorne Statuen" in seiner Seele entwickelte (S. 562 f.), sondern auch seine Liebe zu einer Toten wurde mit ausgelöst durch seine Statuenliebe. Während eines Ferienaufenthaltes in Potsdam, wo er mit keinem einzigen Menschen in Berührung kam, beschränkte sich sein ganzer Umgang auf die Statuen, die sich im Garten von Sanssouci befanden. In jener "grauenhaften Einsamkeit" (wie er rückblickend erkannte) kam ihm die Erinnerung an eine frühere verstorbene Freundin, die er jedoch, als sie noch lebte, ohne "überzärtliche Bewegung" seines Gemütes geliebt hatte und von deren Tod er nicht "allzu tief ergriffen" worden war. Jetzt aber, in der Erinnerung, erschien sie ihm schöner als damals, ihr Bild gewann täglich mehr und mehr Realität für ihn,



> die verblichenen Farben belebten sich allmählig[!],
> und endlich stand die süße kleine Person wieder
> leibhaftig vor mir" (S. 564)
> [...] und ich verliebte mich in die kleine Very,
> nachdem sie schon seit sieben Jahren verstorben.
> (Loc. cit. S. 565).

Aus diesem (Pygmalion)-Traum reißt ihn die Berührung mit der Realität in Form des Besuches seines Bruders. Er verläßt "Potsdam und die kleine Very" und wird in einer anderen Stadt "sehr bald wieder in die rohe Wirklichkeit hineingequält." (Loc. cit. S. 565). Sein Unbehagen an den wirklichen Frauen läßt ihn zeitweilig zum "Weiberfeind" werden und immer wieder in die Beziehung zu einer erdachten Geliebten flüchten, wie zu jener, die "so ätherischer Natur" war, daß sie sich ihm nur im Traum offenbaren konnte.

> Über ihre Äußerlichkeit weiß ich wenig zu sagen
> [...], es war mehr eine Seele als ein Gesicht,
> und deshalb habe ich die äußere Form mir nie
> ganz vergegenwärtigen können. (Loc. cit. S. 566 f.).

Die Idealität oder Abstraktheit der Liebesbeziehungen Maximilians steigert sich von Erzählung zu Erzählung: Die "beseligende Kälte jener Marmorlippen" der Statue ist noch real und sinnlich genug, um ihn zu einem Kuß zu verleiten; die tote Very ist ein zwar lebendig werdendes Bild, das jedoch nur in seiner Vorstellung vorhanden ist; die Berührung mit der Wirklichkeit, "der Außenwelt," zerstört dieses Phantom. Die im Traum erlebte Geliebte hat noch nicht einmal eine durch die Phantasie geschaffene sinnliche Wirklichkeit, ist noch nicht einmal ein Bild mit sichtbaren Konturen, sondern vor allem eine Seele. Dieser letzten "Liebesgeschichte" folgt eine theoretische Erörterung über die Oper, die Musik und die Komponisten, die das an den Liebesbeziehungen dargestellte spezifische Verhältnis zwischen geistigen und sinnlichen Wahrnehmungen auf anderer Ebene erläutert. Maximi-



lian besitzt die Fähigkeit der "Transfiguration der Töne," das bedeutet: Musik in visuelle Impressionen übersetzen zu können, denn er gehört zu jenen Menschen, "denen die Töne selber nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören." (Loc. cit. S. 575). So brachte ihm in einem Konzert "Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen." (Loc. cit. S. 578) - in vergleichbarer Weise wie die geträumten oder vorgestellten oder marmornen Frauen ihm eine "reale" Liebe entlocken konnten.

In der zweiten Nacht erzählt er seiner Freundin die Geschichte von Mademoiselle Laurence, von der Maria offensichtlich schon früher gehört hatte, denn sie wartet ungeduldig darauf, die ganze Geschichte zu erfahren.

> Aber sagen Sie mir, war Mademoiselle de Laurence eine Marmorstatue oder ein Gemälde, eine Tote oder ein Traum?
> Vielleicht alles dies zusammen, antwortete Maximilian sehr ernsthaft.
> Ich konnte mirs vorstellen, teurer Freund, daß diese Geliebte von sehr zweifelhaftem Fleische sein mußte. (Loc. cit. S. 567-568).

Maximilian macht es sehr spannend: bevor er Laurence überhaupt erwähnt, gibt er einen langen Bericht über London, wo er sie zum ersten Mal sah, und über England und die Engländer im Allgemeinen. Diese lange Einleitung ist der notwendige Hintergrund für die dann folgende Liebesgeschichte: die Häßlichkeit der Realität, von der sich die Geliebte abhebt. Maximilian spottet über die Sprache der Engländer, ihr Essen, ihre "maschinenmäßige" Lebenshaltung wie auch über die häßlichen, damit meint er: von antiker Regelmäßigkeit abweichenden, Gesichtszüge der Engländerinnen. Ganz anders "die Künstlerfamilie, zu der Laurence gehört, die sich schon dadurch positiv unterscheidet, daß



sie aus Frankreich kommt. Laurence hat ein Gesicht, das "griechisch schön" ist, ihr Tanz erfolgt nicht nach Regeln, hat also nichts Routine- oder Maschinenmäßiges, sondern ist individuell gestaltet, im Einklang mit ihrem ganzen Wesen. Nachdem Maximilian am Schluß der ersten Nacht seines Beisammenseins mit Maria über die Musik theoretisiert und erklärt hat, wie es ihm möglich sei, sie in sinnliche Realität zu übersetzen, gibt er mit seiner Geschichte über Laurence ein Beispiel für sinnlich umgesetzte Musik in Form des Tanzes. Doch hier hat der Erzähler seine Schwierigkeiten:

> ... die äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer besonderen Sprache, die etwas Besonderes sagen wollte. Was aber sagte dieser Tanz? Ich konnte es nicht verstehen, so leidenschaftlich auch diese Sprache sich gebärdete. Ich ahnte nur manchmal, daß von etwas grauenhaft Schmerzlichem die Rede war. Ich, der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begriff, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen, [...] (Loc. cit. S. 593).

Gleich zu Beginn der Erzählung also bekommt die Gestalt der Laurence, obwohl sie eine reale Person ist, einen irrealen Zug. Das Wiedersehen mit ihr findet in Paris statt; diesmal hebt sich die Figur der Geliebten von dem hellen Hintergrunde der vom Erzähler mit Begeisterung beschriebenen Pariser Lebensfreude ab. Wurde in London "die Mißlaune," mit der er dort ankam, noch durch die englische Lebensart verstärkt, werden in Paris alle Schmerzen "sonderbar gesänftigt." Der Kontrast zwischen Laurence und den Frauen ihrer Umgebung ist jetzt ein anderer: war sie in London die "griechisch" Schöne im Gegensatz zu den "häßlichen" Engländerinnen, so geht es hier um den Gegensatz zwischen den Pariserinnen, die auf Soireen und Bällen das Leben genießen, "als wenn in der nächsten Stunde der Tod sie schon abriefe von der sprudelnden Quelle des Genusses" (loc cit. S. 601), und dem "Totenkind" Laurence,



in weißem Atlasstoff gekleidet, sich "ruhig, gleichmütig, nachlässig" gebend. Ihr Aussehen ist so, daß Maximilian sie deutlicher als vorher mit einer Statue vergleicht (und mit dieser Art des Vergleiches zugleich seine un-persönliche Betrachtungsweise eines Menschen zum Ausdruck bringt):

> Es war dasselbe Gesicht, das an Form und sonniger Färbung einer Antike gleich; nur war es nicht mehr so marmorrein und marmorglatt wie ehemals. Dem geschärften Blicke waren auf Stirn und Wange einige kleine Brüche, vielleicht Pockennarben bemerkbar, die hier ganz an jene feinen Witterungsflecken mahnten, wie man sie auf dem Gesicht von Statuen, die einige Zeit dem Regen ausgesetzt standen, zu finden pflegt. (Loc. cit. S. 602).

Der Duft der Blume, die sie ihm gibt, versetzt ihn in einen Zustand "wie in einem Traume," und als er sie das dritte Mal trifft - "der Zufall" führte ihn bis in ihr Schlafzimmer - gewinnt das Traumhafte noch mehr an Bedeutung: "War es ein Gebilde meiner Phantasie, oder war es entsetzliche Wirklichkeit, was ich in jener Nacht hörte und sah?" (S. 613). Während er nämlich mit der eingeschlafenen Laurence im Bett liegt, hört er plötzlich eine vertraute Melodie und sieht die ganze Tanzgruppe der schon toten Personen vor sich: Den Zwerg Türlütü und Madame Mutter wie auch den gelehrten Hund, und obendrein steht plötzlich Laurence auf und tanzt mit todblassem Gesicht wie damals in London. Maximilians Beziehung zu dieser Frau ist zwar real, aber er wird ihr Liebhaber nicht aus großer Zuneigung, sondern aus einer "geheimnisvollen Begier." Dieses Geheimnisvolle bezieht sich auf das Rätselhafte ihres Wesens, das ihm bei ihrem Tanz schon aufgefallen war und das zum Teil durch die Geschichte ihrer Herkunft, die sie ihm erzählt, erklärt wird:



> "In der Stadt nämlich wo wir wohnten," fuhr Laurence fort, "hieß man mich immer: das Totenkind! Die alten Spinnweiber behaupteten, ich sei eigentlich die Tochter eines dortigen Grafen, der seine Frau beständig mißhandelte und als sie starb sehr prachtvoll begraben ließ; sie sei aber hochschwanger und nur scheintot gewesen, und als einige Kirchhofsdiebe, um die reichgeschmückte Leiche zu bestehlen, ihr Grab öffneten, hätten sie die Gräfin ganz lebendig und in Kindesnöten gefunden; und als sie nach der Entbindung gleich verschied, hätten die Diebe sie ruhig wieder ins Grab gelegt und das Kind mitgenommen und ihrer Hehlerin, der Geliebten des großen Bauchredners, zur Erziehung übergeben. Dieses arme Kind, das begraben gewesen noch ehe es geboren worden, nannte man nun überall: das Totenkind [...]" (Loc. cit. S. 610 f.).

So hat Laurence tatsächlich etwas gemeinsam mit all den Frauen, die Maximilian in der ersten Nacht beschrieb: einer Statue, einer geträumten und einer toten Frau. Wichtig für ihn an dieser Beziehung ist weniger die konkrete Person (da Laurence verheiratet war, blieb die Beziehung zu ihr unverbindlich) als die Idee, die sie verkörpert: "Was bedeutet dieses Weib? Welcher Sinn lauert unter der Symbolik dieser schönen Formen?" (loc. cit. S. 613). Dies sind Fragen, die eher an ein Kunstwerk als an eine lebendige Person zu stellen sind. Maximilian fragt sich nicht, was "dieses Weib" ihm bedeutet, sondern was ihre Bedeutung überhaupt, *in abstracto*, losgelöst von einer bestimmten menschlichen Beziehung sei.

Zu Beginn der ersten Nacht stilisiert Maximilian seine Erzählungen als "phantastisches Zeug," das er Maria erzählen will, damit sie ruhig liegt. Aber nur seiner Phantasie entsprungen scheinen die Begebenheiten, die er erzählt, nicht gewesen zu sein, denn er verhält sich seiner todkranken Freundin gebenüber so, daß seine eigenartigen Liebesgeschichten glaubhaft klingen. Zwischen Maria und ihm existiert eine rätselhafte Beziehung, in der Maximilian seine eigenen Berührungsängste auf Maria zu projizieren scheint. Sie spürt, daß er sie, näm-



lich ihre "schönen Formen," erst lieben kann, wenn sie tot ist, denn sie fährt "erschreckend" zusammen, von Maximilian unbemerkt, als er mit großem Ernst erklärt, er habe auch tote Frauen geliebt. Zu seiner ersten Erzählung über seine kindliche Liebe zu einer Statue wird er durch ihr statuenähnliches Aussehen veranlaßt; er hat die Statue geküßt, aber es ist ihm verboten oder er meint, es sei ihm verboten, die wirkliche Frau zu küssen. Während Maria noch lebendig vor ihm liegt, denkt er schon daran, daß sie auch als Leiche noch sehr schön sein wird und daß er von ihrem Gesicht einen Gipsabguß haben möchte (vgl. S. 584). Das Thema der Liebe zu Statuen, toten oder geträumten Frauen charakterisiert also in den "Florentinischen Nächten" sowohl die Rahmen- als auch die Binnenerzählungen, so daß beides zusammen eine Einheit bildet.

Die "Florentinischen Nächte" erschienen 1837 zusammen mit dem Essay "Elementargeister" und waren von Heine ursprünglich unter dem Titel Das stille Buch zusammengefaßt. Damit gibt er selbst einen Hinweis darauf, daß er sich in diesen beiden Prosastücken von "lautem" Engagement zurückhielt. Diese Haltung war einerseits eine Reaktion auf das Verbot des "Jungen Deutschland," zu dessen Führer er im Dezember 1835 durch den "Deutschen Bundestag" erklärt wurde, und andererseits ein Versuch, Distanz zur Wirklichkeit im privaten Bereich zu gewinnen. 1834 hatte er seine spätere Frau Mathilde kennengelernt, eine problematische Beziehung, reich an realer Sinnlichkeit, der er vielleicht zu entfliehen versuchte. Das Dilemma, sein Ideal nicht in der Wirklichkeit finden zu können, löste er, indem er seine Frau "neu schuf;" aus Crescentia wurde Heines Mathilde:



> Ich bin nun einmal in schöne Formen vernarrt, ich liebe die Reize Mathildes, ich betrachte sie gern. Ich bilde mir ein, Pygmalion zu sein. Sie war ein Geschöpf meiner Hand. Ich hauchte ihr die Seele ein, ich gab ihr das Leben. Sie lebt nur durch mich. Mir verdankt sie alles.[22]



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL IV

[1]Tome III (S. 553-588), S. 588.

[2]Jg. 1845, Tome I (S. 253-272), S. 255.

[3]"Winckelmann," 1867, in: The Renaissance, (London: Collins, 1961, S. 179-219), S. 199.

[4]Leconte de Lisle, Préface des Poèmes Antiques, 1852 in: Leconte de Lisle, Derniers Poèmes, Paris, Alphonse Lemerre, 1895 (S. 213-221), S.216.

[5]Vgl. Préface des Poèmes et Poésies, 1855, in: loc. cit. (S. 222-230), S. 224.

[6]Loc. cit. S. 188.

[7]"Die Geburt der Tragödie," in: Werke in drei Bänden, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (München, Hanser, 1966), Hsg. Karl Schlechta, Bd. I, (S. 7-134), S. 23.

[8]L'Idiot de la Famille, III, Paris, Ed. Gallimard, 1972, S. 162.

[9]Zitiert wird aus folgender Ausgabe: Th. Gautier, Nouvelles, Paris, Charpentier, 1906.

[10]Zitiert wird aus folgender Ausgabe: Th. Gautier, Nouvelles, Paris, Charpentier, 1906.

[11]Jean-Paul Sartre, Baudelaire, Paris, Ed. Gallimard, 1963, S. 159.

[12]"Mêlé à la vie, on la voit mal; on en soufre ou on en jouit trop." (Correspondance Bd. 13, S. 102).

[13]"Je comprends parfaitement une statue, je ne comprends pas un homme; où la vie commence, je m'arrête et recule effayé comme si j'avais vu la tête de Méduse." (S. 252). (Zitiert wird aus folgender Ausgabe: Th. Gautier, Mademoiselle de Maupin, Paris, Garnier-Flammarion, 1966).

[14]Loc. cit. S. 121: "Je n'ai fait à Rosette que des infidélités de ce genre-là. Je ne l'ai trahie que pour des tableaux et des statues et elle a été de moitié dans la trahison."



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL IV - FORTSETZUNG

[15]Vgl. hierzu Raymond Giraud, "Gautier's Dehumanization of Art," in: L'Esprit Createur III (1962), S. 3-9 und R. Giraud, "Winckelmann's Part in Gautier's Perception of Classical Beauty," in: The Classical Line. Essays in Honor of Henri Payre, Yale French Studies, 38 (1967), S. 172-182.

[16]Daß die Statuensymbolik durchaus auch aus der gesellschaftlichen Organisation des Mann-Frau Verhältnisses zu erklären ist, kann auch durch eine sexualpsychologische Studie der deutschen Freikorps-Literatur nach dem ersten Weltkrieg belegt werden (Klaus Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, Frankfurt a.M., Verlag Roter Stern, 1977). Auch in diesem Kontext wird die Frau entweder ent-sexualisiert, z.B. in der Symbolik der weißen Farbe, oder als "Flintenweib" dämonisiert oder als "Hure" verächtlich gemacht. In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, daß die Abwehr der sinnlichen Frau eine Abwehr der eigenen Sinnlichkeit bedeutet. Die Verdrängung der Lust wird nicht nur auf ästhetische Weise ideologisiert, wie in den besprochenen Texten des 19. Jahrhunderts, sondern in die Lust am Töten umgewandelt. Die harmlose Form der ästhetischen Verachtung des Lebens aus Angst vor dem Leben wird in der Zeit des aufkommenden Faschismus politisiert und nimmt in Terroraktionen gegen den dämonisierten Kommunismus konkrete Gestalt an.

[17]"Gautier's Dehumanization of Art" (s.o.), S. 8.

[18]Vgl. Tannhäuserlied:

"Ihr [Frau Venus] edles Gesicht umringeln wild
Die blühend schwarzen Locken;
Schaun dich die großen Augen an,
Wird dir der Atem stocken." (Sämtl. Schriften 5, S. 699)

und "Atta Troll" Caput XIX:

"Auf dem glutenkranken Antlitz
Lag des Morgenlandes Zauber,
Auch die Kleider mahnten kostbar
An Scheherezadens Märchen.
[...]
Wirklich eine Fürstin war sie,
War Judäas Königin,
Des Herodes schönes Weib,
Die des Täufers Haupt begehrt hat." (Sämtl.Schr. 7, S. 542 u. 543)

[19]Camilla Selden, Heinrich Heines letzte Tage, Jena 1884, S. 81.

[20]Vgl. dazu Jost Hermand, "Erotik im Just Milieu," in: W. Kuttenkeuler, (Hsg.), Heinrich Heine. Artistik und Engagement, Stuttgart, Metzler, 1977, S. 86-104.



In diesem Aufsatz weist Jost Hermand auch auf die Bedeutung der sozialen Stellung der realen Frau für Heines Dichtung. Die Darstellung der Frau als "Mephistophela" oder "Helena" ist nicht nur aufgrund von Heines individueller psychischer Struktur zu erklären:

"Die Frau war eben in dieser Gesellschaft aufgrund ihrer geringeren Bildung, finanziellen Abhängigkeit und psychischen Frustrierung wesentlich 'deformierter' als der Mann. Und das äußerte sich auch im sexuellen Bereich: entweder wurde sie ins rein Sinnliche herabgestoßen oder ins total Enterotisierte emporgehoben." (Loc. cit. S. 101).

[21]Hans Mayer, "Die Platen-Heine-Konfrontation," Akzente, Jg. 20, 1973, (S. 273-287), S. 286.

[22]H.H. Houben, (Hsg.), Gespräche mit Heine, Frankfurt a.M., Rütten und Loening, 1926, S. 434.



KAPITEL V

DER PYGMALIONKOMPLEX

Einleitung

> Da Pygmalion sah, wie die Mädchen verbrecherisch lebten, war er empört ob der Menge der Laster des Weibergeschlechtes, die von Natur es besitzt; so blieb er denn einsam und ledig, ohne Gemahlin; und lange entbehrt' er der Lagergenossin. Aber er bildet indessen geschickt ein erstaunliches Kunstwerk, weiß wie Schnee, ein elfenbeinernes Weib, wie Natur es nie zu erzeugen vermag, und [...] verliebt sich ins eigne Gebilde. (Ovid, "Pygmalion," Metamorphosen, 10. Buch).[1]

Aus Ungenügen an der Natur, konkret: der realen Frau, wendet sich Pygmalion der Kunst zu und schafft eine künstliche Gestalt aus Elfenbein, in die er sich verliebt, als ob sie lebendig wäre. Sein Wunsch, sie zur Frau zu haben, ist so stark, daß die Göttin Venus ihn in Erfüllung gehen und die Statue lebendig werden läßt. Nach all dem, was in dieser Arbeit über abstrakte Sinnlichkeit geschrieben wurde, muß es einleuchtend erscheinen, daß die genannten Dichter diesen Mythos in ihrem Werk verarbeitet haben: der real-sinnlichen Beziehung zu einer Frau wird die abstrakt-sinnliche zu einem Kunstwerk vorgezogen, und zwar zu einem Kunstwerk, dessen Symbolgehalt die Antinomie zum Leben noch besonders betont: die Statue stellt die steinerne, d.h. die sterile Frau dar, ein Aspekt, der z.B. in Büchners Drama Dantons Tod (1835) in dem Gespräch über Kunst zwischen Camille und Danton besonders hervorgehoben wird: "Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten, Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber



keine Kinder bekommen." (2. Akt, 3. Szene). Daß dieser Aspekt des Lebendigwerdens fehlt, war entscheidend für Heine und Gautier, die ihre Helden nicht aus moralischen Gründen Pygmalionträume haben ließen, nicht wegen der "verbrecherisch" lebenden Mädchen (ein Grund, den auch Bodmer in "Pygmalion und Elise," 1747, als Motivation seines Helden thematisiert), sondern aus ästhetischen Gründen. Die Bevorzugung der Statue oder statuenhaften Frau gegenüber der wirklichen ist Zeichen der Ablehnung der als "häßlich" wahrgenommenen Realität, von der die Beziehung zu einer Frau einen Ausschnitt darstellt, und damit des Lebens schlechthin. Diese gewünschte Anti-Realität läßt sich jedoch nur im Mythos oder im Fantastischen "realisieren," wirklich real ist nur der Wunsch, also etwas Geistiges, Ideelles. Es könnte deshalb der Eindruck entstehen, als ob das Thema des Pygmalionkomplexes kaum noch in den Bereich der, um es abgekürzt zu sagen, sensualistischen Literatur fällt. Jedoch ist die Abgrenzung zu der "romantischen" Suche nach dem "idéal" in der Sinnlichkeit und Konkretheit der Bedürfnisse zu sehen, die das "idéal rétrospectif" eines Helden Gautier's z.B. hervorrufen und sich in der Darstellung desselben widerspiegeln - so wie in der Feuerbachschen Entmystifizierung des Christentums die Idee "Gott" als Ergebnis eines konkreten menschlichen Bedürfnisses zu interpretieren ist. Lebendig, d.h realisiert werden sollen die sinnlichen Wünsche des Menschen nach sexueller Befriedigung, Schönheit und Reichtum, die - und dies ist eine für die Mitte des vorigen Jahrhunderts typische Modifikation des Motives - nur als etwas Anti-Christliches wahrgenommen werden. So formen sich die zentralen Figuren in den zu besprechenden Texten nicht selbst eine alternative Gestalt, aber die Wahl der künstlichen oder toten Frau, die sie lebendig wünschen, ist entscheidend: Venusstatue, Mumie oder



tote Frau - immer impliziert die Gestalt als solche oder mit den Eigenschaften, die ihr zugesprochen werden, eine Betonung des Nicht- oder sogar Anti-Christlichen. Das Lebendigwerden der Statue oder statuenähnlichen Frau kann somit als Illustration jener intendierten Versinnlichung von Ideen gedeutet werden, die im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschrieben wurde. Da es sich in den ausgewählten Texten nicht um das Pygmalion-Motiv im strikten Sinne (wie es zum Beispiel von E. Frenzel in Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart, 1970, dargelegt wurde) handelt, wurde der Begriff "Komplex" statt "Motiv" gewählt, sowohl im Sinne des mehrere Aspekte umfassenden Themenbereichs wie auch im pathologischen Sinne des Wortes.

Das Lebendigwerden der Venusstatue (Heine, Eichendorff, Merimée)

In den "Florentinischen Nächten" läßt Heine, wie schon erwähnt, seinen Erzähler Maximilian gleich zu Beginn erklären, daß er "phantastisches Zeug" erzählen wird. In der anderen Hälfte des "stillen Buches," "Elementargeister" betitelt, handelt es sich ebenfalls um "phantastisches Zeug" oder "Fabeleien," wie Heine dort sagt. Auch hier jedoch geht es dabei nicht um nur Erdichtetes, Imaginäres, sondern die rätselhaften Geschehnisse haben nach Ansicht des Autors eine reale Basis in der menschlichen Psyche. Für Heine sind die Märchen und Sagen heidnischen Ursprungs, die von Generation zu Generation überlieferten Geschichten von Fabelwesen, die er in diesem Essay in lockerer Folge aneinanderreihend wiedergibt, Garanten, Beweisstücke für die Existenz der nichtchristlichen Götter, und das bedeutet für ihn: der durch das Christentum tabuisierten Bedürfnisse nach irdischem Glück. Dies erläutert er explizit in einem im deutschen Text nicht vorhandenen Einschub in der



französischen Ausgabe von "Elementargeister:"

> La croyance au bonheur, comme quelque chose d'inné ou d'accordé fortuitement, est d'origine païenne, et contraste d'une manière charmante avec les idées chrétiennes où les souffrances et les privations sont considérées comme les plus hautes faveurs du ciel. (Sämtl. Schriften Bd. 6, S. 999).

Mit dem Sieg des Christentums wurden die Götter "ins Exil" geschickt, mit anderen Worten: die durch sie symbolisierten menschlichen Wünsche und Sehnsüchte wurden ins Unterbewußte verdrängt, im Bewußtsein aber dämonisiert. In einem früheren Teil dieser Arbeit (Kapitel 2, S. 56 - 57) wurde schon auf die Funktion dieses Essays für die Entwicklung von Heines theoretischem Konzept des Hellenismus aufmerksam gemacht. In diesem Kapitel geht es um die "Fabuleien," und zwar vor allem um die Geschichten, die das Lebendigwerden der Venusstatue zum Thema haben. Das Pygmalionwunder ist dargestellt als die Illustration von Heines "Glauben," daß die alten Götter "nicht tot" sind,

> sondern sich nur versteckt halten in Berghöhlen und Tempelruinen, wo sie sich nächtlich besuchen und ihre Freudenfeste feiern. ("Die Göttin Diana," Nachtrag zu "Die Götter im Exil," Sämtl. Schriften Bd. 11, S. 429).

Aufgrund dieser Überzeugung gibt Heine zwei Erzählungen "neuer Poeten" wieder, in denen jedesmal die Macht, die die Schönheit einer Venusstatue auf einen jungen Mann ausübt, als Werk des Teufels dargestellt wird. Die Wiedergabe dieser Erzählungen ist nicht so objektiv wie Heine dem Leser zu suggerieren scheint. Schon die Ungenauigkeit seiner bibliographischen Angaben (in der Wiedergabe der ersten Geschichte z.B. bezieht er sich auf Willibald Alexis' Novelle "Venus in Rom" (1828), obwohl sie eher an Eichendorff's Erzählung "Das Marmorbild" erinnert) ist



ein Hinweis darauf, daß ihm das Motiv der Liebe zu einer Statue - als "plastische" Illustration seiner hellenistischen Theorie sozusagen - wichtiger ist als die spezifische Erzählung, und zwar eine Interpretation des Motivs, die der der wiedergegebenen Erzählung genau konträr ist. Heine faßt Alexis' bzw. Eichendorff's Novelle wie folgt zusammen: ein junger, unerfahrener deutscher Ritter verliebt sich auf seiner Italienreise in eine Marmorstatue, die er bei einem Spaziergang nach Sonnenuntergang als wirklich erlebt. Am nächsten Morgen jedoch erwacht er statt in einer prächtigen Villa mitten unter Ruinen und sieht mit Entsetzen, daß die Statue von ihrem Postamente heruntergefallen und ihr abgebrochenes Haupt zu seinen Füßen liegt. Die Charakterisierung des Helden als "Ritter" ist eine typisch Heinesche Pointe (bei Eichendorff ist es "ein junger Edelmann"), die durch die damit implizierte Anspielung auf das Mittelalter die christlichen Eigenschaften des Helden betont und gleichzeitig ironisiert. Sein antichristlicher Standpunkt wird deutlicher, wenn er die Angst des christlichen "Ritters," der zum ersten Mal mit der Sinnlichkeit der antiken Welt in Berührung kommt, beschreibt und seine Schuldgefühle lächerlich macht: "Manchmal glaubte er seine alte Großmutter zu sehen, die daheim auf dem roten Lehnsessel saß und mit hastig bewegten Lippen betete." (Sämtl. Schriften Bd. 5, S. 688). Eichendorff dagegen geht es darum, die vor- (= un-) christliche Sinnlichkeit als ein Werk des Teufels darzustellen. Sein Held Florio vergißt auf seiner Italienreise die "reizende Kleine," die er gleich zu Beginn kennengelernt hatte, zugunsten eines marmornen Venusbildes bei einer Ruine eines ehemaligen Venustempels, das ihm "wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte"[2] vorkommt, einen Augenblick später ihm jedoch unheimlich wird



("so furchtbar weiß und regungslos"). Im Laufe der Erzählung begegnet er der Erscheinung noch dreimal, einmal in der Gestalt einer Gitarrenspielerin, einmal als Griechin auf einem Fest, konkurrierend mit dem Mädchen, das er zuerst kennengelernt hatte, und zum Schluß als Venus in ihrem Palast, der mit ihren Dienern und Dienerinnen wie auch zahlreichen Gästen bevölkert ist. Aber bei dem Gesang des frommen Sängers Fortunato verschwindet der ganze Spuk. Fortunato gibt dem weiterreisenden, völlig verstörten Florio eine Erklärung des Geschehens, zunächst in Form eines Liedes, in dem das Lebendigwerden der Venusstatue im Frühling als "böses Träumen" gedeutet wird, zunichte gemacht von dem anderen, eine Weltanschauung verkörpernden Frauenbild: Maria mit dem Jesuskind in den Armen; auf ihr Erscheinen hin muß die Venus wieder zu Stein werden. Obendrein erzählt Fortunato ihm, daß der Geist der schönen Heidengöttin "keine Ruhe gefunden" (loc. cit. S. 344) haben soll; man wüßte, daß sie im Frühling immer wieder versuchen würde, "junge, sorglose Gemüter" (ebda.) zu verführen. Florio jedenfalls wurde mit Hilfe des frommen Sängers von "den dunklen Mächten" gerettet und beschließt, bei der realen Geliebten zu bleiben, die ihm plötzlich sehr schön vorkommt. Der Sänger, der sowohl als frommer wie auch als einsamer Mensch charakterisiert wird, war offensichtlich gegen die Verführungskünste der Venus gewappnet: er hatte in jener Nacht, in der Florio sie lebendig in ihrem Palaste erlebte, nichts Besonderes gesehen. Florio hingegen kam es vor, als ob er die Schöne schon lange gekannt hätte, so daß sie also <u>in ihm</u> als Vorstellung vollkommener Schönheit lebendig war, bevor sie, durch äußere Umstände begünstigt (Italienreise!), "wirklich" lebendig wurde.

In Eichendorff's Erzählung hätte die lebendig gewordene Statue



beinahe eine reale Liebesbeziehung verhindert. In der Geschichte von der Statuenverlobung, die Heine als zweites Beispiel angibt, verhindert die Statue tatsächlich reale Sinnlichkeit. Ein junger Ritter steckt einer Statue, die eine heidnische Göttin vorstellt, beim Ballspiel seinen Ring an, da er ihn am Spielen hindert, und kann ihn später nicht wieder abziehen. Als er kurz danach heiratet, tritt in der Hochzeitsnacht eine Frauengestalt zwischen ihn und seine Braut, die der Statue ähnlich sieht, und behauptet, er habe ihr den Ring angesteckt und sei deshalb mit ihr vermählt. Sie verhindert auch in den nächsten Nächten das Zusammenkommen der Eheleute, und erst ein Priester, "der sich gegen heidnischen Satansspuk schon öfter als hilfsam erwiesen," konnte die Statuenfrau vertreiben, mußte allerdings dafür mit dem Leben bezahlen. Heines Quelle für diese Geschichte ist ein Werk aus dem siebzehnten Jahrhundert, Kornmanns Mons Veneris (1614). Heine kannte offensichtlich noch nicht die im gleichen Jahr wie "Elementargeister" erschienene Erzählung von Prosper Mérimée "La Vénus d'Ille," die im folgenden wiedergegeben werden soll. In der Nacherzählung der Kornmannschen Version der Statuenverlobung hat Heine Mitleid mit der Statue, die als "hohes, wunderschönes Götterweib" beschrieben wird.

> Als die Schöne die Zeichen erblickte, womit jenes Pergament des Priesters beschrieben war, hub sie jammernd die Hände gen Himmel, Tränen stürzten aus ihren Augen, und mit verzweifelungsvoller Gebärde rief sie: "Grausamer Priester Palumnus! du bist noch immer nicht zufrieden mit dem Leid, das du uns zugefügt hast!" (Loc. cit. S. 690).

Mérimée, der in seiner "conte fantastique" den gleichen Stoff thematisiert, stellt dagegen die Statue, eine römische Venusstatue aus Bronze, von Angang an als boshaft dar: "elle a l'air méchant [...] et elle l'est aussi." (S. 411)[3] Letzteres scheint schon bei ihrer Ausgrabung



bewiesen zu werden, als sie auf einen jungen Mann fällt, dem das Bein dabei gebrochen wird. Ihre Unheimlichkeit liegt nicht zuletzt an der "Lebendigkeit" ihres Gesichtsausdruckes: "Elle vous fixe avec ses grands yeux blancs [...].On dirait qu'elle vous dévisage. On baisse les yeux, oui, en la regardant." (loc. cit. S. 411). An diesen Satz seines katalanischen Führers erinnert sich der Gast von Monsieur de Peyrehorade, eines Altertumsforschers in der Roussillon, als er vor der von seinem Gastgeber ausgegrabenen Statue steht, die er, selbst Archäologe, mit Faszination aber auch mit einigem Unbehagen betrachtet:

> Ces yeux brillants produisaient une certaine illusion qui rappelait la réalité, la vie. Je me souvins de ce que m'avait dit mon guide, qu'elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient. Cela était presque vrai, et je ne pus me défendre d'un mouvement de colère contre moi-même en me sentant un peu mal à mon aise devant cette figure de bronze. (Loc. cit. S. 418).

Auch bei anderen Betrachtern evoziert die Statue mehr als nur ästhetische Empfindungen. Ein junger Mann, der sie dafür bestrafen will, das Bein seines Freundes zerbrochen zu haben (s.o.), wirft zornig mit dem Stein nach ihr und beschimpft sie als Metze ("coquine") (und wurde dafür wieder von ihr bestraft, indem sie ihm den Stein an den Kopf zurückwirft). Sie wird wie eine lebendige Person behandelt, noch bevor sie "wirklich" lebendig wird. Der angehende Ehemann, der durch sie ums Leben kommt, befürchtet, als "le mari de la statue" verspottet zu werden, wenn bekannt würde, daß er den Ring, den er seiner Braut schenken wollte, der Statue angesteckt und vergessen hätte, ihn zur Trauung mitzunehmen. Aber genau das trifft am Ende der Erzählung ein: der junge Mann kann nicht zu seiner Braut, weil die lebendig gewordene Statue ihn als ihren Ehemann umarmt und tötet - so jedenfalls lautet die eine, und im Grunde genommene einzige, Deutung des unheimlichen Ausgangs der Ge-



schichte, die gemäß der Struktur einer "conte fantastique" den Leser im Ungewissen läßt.[4] Der Bräutigam wird in der Tat für seine Gedankenlosigkeit bestraft, denn die Venusstatue wird nicht lebendig, weil der Mann - wie im Pygmalionmythos - ihre Schönheit so sehr liebt (nicht deshalb steckt er ihr den Ring an), das Lebendigwerden also Ausdruck eines starken Wunsches ist, sondern im Gegenteil, weil er die immer noch existierende Macht der Venus unterschätzt und mißachtet. Da Venus die Göttin der Liebe ist, hat der Bräutigam mit seiner gedankenlosen Handhabung des Trauringes die Liebe mißachtet und wird dafür mit dem Tode bestraft. Diese Deutung wird durch ein anderes Moment der Erzählung gestützt: es wird mehrmals erwähnt, daß der Bräutigam seine Braut weniger aus Liebe als wegen ihres Reichtums gewählt hat. Die Hochzeit hat für den Zuschauer des Geschehnisses, also für den Erzähler, der auch Kommentator ist, etwas "Widerliches," denn er hat Mitleid mit der Braut, die diesem als nicht sehr sympathisch beschriebenen Mann ausgeliefert ist, und erkennt die Unmoral hinter der moralischen Fassade dieser vom Christentum sanktionierten Sinnlichkeit. Die Braut wird mit der Statue in Bezug auf ihren ebenfalls etwas boshaften Blick verglichen. Ihre Boshaftigkeit wird jedoch von der ihr anerzogenen Demut und Ergebenheit in ihr Schicksal überdeckt, so daß es so aussieht, als ob ihre stolze marmorne Schwester, die ihre Boshaftigkeit wie auch ihren schönen Körper unverhüllt zur Schau trägt, sie rächen muß. Die materialistische Unmenschlichkeit des Bräutigams ist nicht sehr verschieden von der sich ästhetisch gebenden seines Vaters, den der Fund der Statue weit mehr aufregt als die Hochzeit seines Sohnes und der, was entscheidender ist, von Anfang an die Braut mit der Statue in Beziehung setzt. Nicht sein Sohn, er selbst aber möchte wohl Pygmalion sein und die Statue



lebendig werden lassen. Auf der Hochzeitsfeier fantasiert er zum Entsetzen des Brautpaares von der zweifachen Venus in seinem Haus, einer römischen und einer katalanischen. Sein heimlicher Wunsch "wird Wirklichkeit," und auch er muß dafür mit dem Leben bezahlen.

Das Reden von der Statue als ob sie lebendig wäre, das den Leser von Beginn der Erzählung an "konditioniert," stellt Todorov in seiner Analyse der fantastischen Literatur als ein typisches Element der fantastischen Erzählung dar, das allerdings in der jeweiligen Struktur einer Geschichte verschieden eingesetzt wird. So ist "La Vénus d'Ille" ein Beispiel für eine synchronische Beziehung zwischen den bildlichen Wendungen, wie zum Beispiel die Erwähnung der "lebendigen" Augen der Statue oder die Furcht des Mannes, "le mari de la statue" genannt zu werden, und dem Übernatürlichen:

> [...] la relation est synchronique: la figure et le surnaturel sont présents au même niveau et leur relation est fonctionelle, non "étymologique." Ici l'apparition de l'élément fantastique est précédée par une série de comparaisons, d'expressions figurées ou simplement idiomatiques, très courantes dans le langage commun, mais qui désignent, si on les prend à la lettre, un événement surnaturel: celui précisément qui surviendra à la fin de l'histoire.[5]

Die strukturale Beziehung der rhetorischen Figuren zum Fantastischen kann somit ein Unterscheidungsmerkmal für die verschiedenen Typen der fantastischen Erzählung sein. In unserem Zusammenhang können auf diese Weise Gautier's fantastische Erzählungen "La morte amoureuse" und "Arria Marcella" von Mérimée's "La Vénus d'Ille" abgesetzt werden. In beiden Erzählungen Gautier's ist das Bild die Quelle, der Ursprung des übernatürlichen Elementes. Die eigentliche Bedeutung eines bildlichen Ausdrucks, wie "Liebe ist stärker als der Tod," wird "realisiert." Diese



Möglichkeit des Sinnlichwerdens von Ideen, symbolisiert im Thema des Lebendigwerdens von Toten, wird in der Erzählung "Arria Marcella" (1852) explizit erläutert. Den Worten der "lebendig gewordenen" Arria Marcella

> la croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme. On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton coeur a supprimé les distances qui nous séparaient. (S. 309)[6]

fügt der sich plötzlich in Erinnerung bringende Autor Gautier hinzu, daß die hier ausgesprochene Meinung den "croyances philosophiques" des Helden entspricht und zugleich seinen eigenen. Der Satz "la croyance fait le dieu" könnte als Quintessenz der Feuerbachschen Religionsdeutung bezeichnet werden: Gott ist ein Produkt menschlicher Bedürfnisse und deshalb keine objektive Realität. Wirklich, sinnlich sind nur die menschlichen Wünsche, Triebe usw. (vgl. Kapitel 2, S. 44). Gautier überträgt die Umdeutung des Verhältnisses zwischen wirklich - unwirklich, sinnlich - geistig auf die Liebe: "L'amour fait la femme." Die Geliebte wird erst vom Liebenden geschaffen, Tod oder Leben, Traum oder Wirklichkeit spielen in dieser Beziehung keine Rolle mehr, denn man ist nur dann wirklich tot, "quand on n'est plus aimée." Von der ihn umgebenden sinnlichen Wirklichkeit abstrahierend - "je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace" (loc. cit. S. 309) - schafft sich der Held eine andere Wirklichkeit, die durch den Tod nicht begrenzt wird. Auf diesem Hintergrund werden im folgenden die genannten und andere Erzählungen Gautier's besprochen werden.



Die den Tod besiegende Liebe: Das Pygmalionthema in Gautier's Erzählungen "La Morte amoureuse," "La Toison d'or," "Le Pied de momie," und "Arria Marcella"

"La Morte amoureuse" (1836) ist die Geschichte der fantastischen Liebe zwischen dem Priester Romuald und der (toten) Kurtisane Clarimonde. Er lernt sie am Tage seiner Ordination zum Priester kennen oder anders gesagt: in dem Augenblick, in dem er Leben, Liebe, Jugend, Schönheit, Luxus für immer abschwören sollte, sieht er die Gestalt einer schönen Frau, die all dieses personifiziert - eine Eingebung des Teufels, wie ihm später von seinem Vorgesetzten, dem Abt Sérapion, klargemacht wird? Als Priester darf er seine heftig entbrannte Liebe zu ihr nicht verwirklichen, aber als sie im Sterben liegt, darf er zu ihr gehen. Durch seinen Kuß wird die schon tot Geglaubte wieder lebendig und gesteht ihm ihre Liebe. Nach dieser Begegnung, die real (Clarimonde starb in jener Nacht wirklich) und irreal zugleich ist (keiner kennt jenes Schloß, in dem Romuald sie wiedersah), besucht sie ihn eines Nachts im Traum. Von dem Augenblick an beginnt eine Beziehung zwischen ihnen, die Romuald in zwei Personen spaltet: tagsüber ist er Priester, die Askese praktizierend, die er gelobt hat, und nachts ist er der Liebhaber von Clarimonde. Nur nachts im Traum wird sie für ihn lebendig, denn in jenem Bewußtseinszustand ist es ihm erlaubt, die "am Tag," im Bewußtsein, tot gesagten Wünsche hervortreten und lebendig werden zu lassen. Die Sinnlichkeit, die er erlebt, sowohl die Erotik als auch der Luxus, in dem er nachts als großer Herr lebt, ist demnach wirklich abstrakte, von seiner sinnlichen Person abstrahierte Sinnlichkeit.

Hauptthema dieser "conte fantastique" ist (wie häufig in der fantastischen Literatur) die Sexualität, die unter drei verschiedenen



Aspekten dargestellt wird:

1. Die verdrängte Sexualität des jungen Mannes, der von sich selbst sagt, daß er vor der Beziehung zu Clarimonde von dem weiblichen Geschlecht nur seine Mutter gekannt hätte:

> Je savais vaguement qu'il avait quelque chose que l'on appelait femme, mais je n'y arrêtais pas ma pensée; j'étais d'une innocence parfaite. Je ne voyais ma mère vieille et infirme que deux fois l'an. (S. 262)[7]

Die Erwähnung des Besuches seiner Mutter als einzige Beziehung zu einer Frau hat mehr als nur eine oberflächliche, alltägliche Bedeutung. In einem bezeichnenden Zusammenhang erwähnt er seine Mutter noch einmal in seinem Bericht. Als er eines Nachts von Clarimonde besucht wird und sie zusammen davonreiten, beschreibt er seine Gefühle folgendermaßen:

> Jamais je n'avais éprouvé un bonheur aussi vif. J'avais oublié tout en ce moment-là, et je ne me souvenais pas plus d'avoir été prêtre que de ce que j'avais fait dans le sein de ma mère, [...] (loc. cit. S. 288).

Es gibt also, wie Todorov diese Textstelle interpretiert, "... une sorte d'équivalence entre la vie dans le corps de la mère et l'état de prêtre, c'est-à-dire le refus de la femme comme objet du désir."[8] Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß Romuald der Beschreibung seines Glücksgefühls, das er bei dem Zusammensein mit Clarimonde empfand, hinzufügt: "tant était grande la fascination que l'esprit malin exercait sur moi." (Loc. cit. S. 288). Die sowohl aufgrund eines Mutterkomplexes als auch durch das Christentum (eins scheint mit dem anderen zusammenzuhängen) verbotenen sexuellen Wünsche werden dem Einfluß "des Bösen" zugeschrieben. Der zweite Aspekt, unter dem Sexualität dargestellt wird, ist also

2. die Dämonisierung der Sexualität. Religion und Sinnlichkeit schließen einander aus. Clarimonde ist die Vertreterin der einen, der



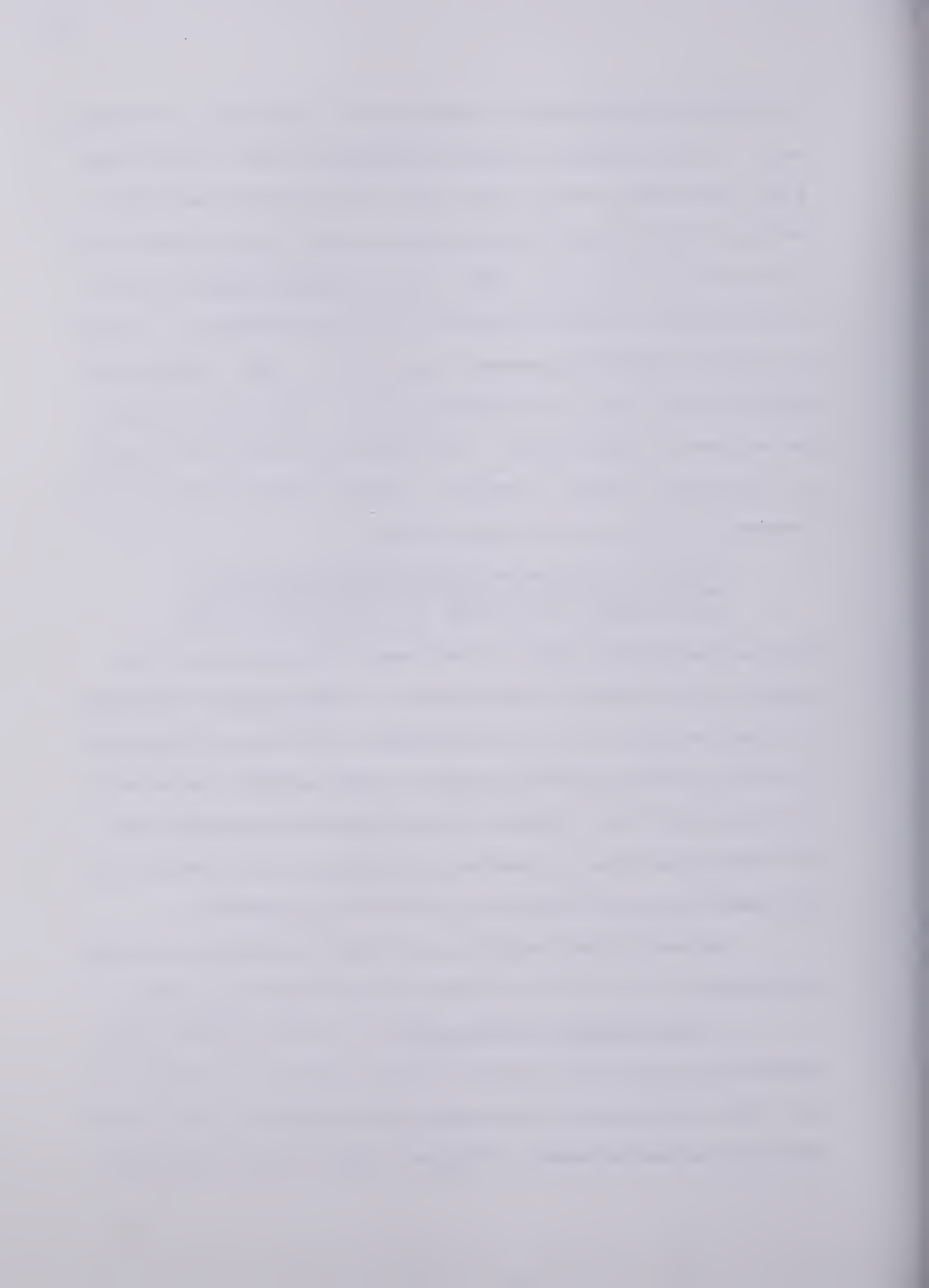
Abt Sérapion der Vertreter der anderen Seite. Clarimonde, die von sich sagt: "je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie; viens à moi, nous serons l'amour." (loc. cit. S. 266), kennt ihren Feind: "Ah! que je suis jalouse de Dieu, que tu as aimé et que tu aimes encore plus que moi!" (loc. cit. S. 285). Der Abt Sérapion dagegen steigert seine Warnungen vor der Kurtisane bis hin zu der Behauptung: "je crois que c'était Belzébuth en personne." (loc. cit. S. 284). Am Schluß der Erzählung ändert sich die Perspektive völlig: nicht mehr Clarimonde ist ein Dämon, sondern der Abt. Als Sérapion den Sarg mit der Leiche der Clarimonde ausgräbt, um Romuald zu zeigen, daß sie wirklich tot ist, beschreibt ihn Romuald auf folgende Weise:

> Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, [...] (loc. cit. S. 294).

Sérapion besprüht die Leiche mit Weihwasser, so daß die immer noch schöne, tote Clarimonde zu Staub zerfällt. Romuald gab die Zustimmung zu dieser Handlung, weil er sein Doppelleben nicht mehr ertragen kann. Er liebt Clarimonde "autant que Dieu" (S. 285) und fühlt, daß er sich zwischen seiner "Tag"- und seiner "Nacht"-Existenz entscheiden muß. Die Entscheidung fällt zu ungunsten der letzteren, was er jedoch, wie Clarimonde ihm selbst prophezeite, sein Leben lang bedauert.

Die Persönlichkeitsspaltung, die Romuald schließlich nicht mehr ertragen kann, ist eine Folge repressiver Moral und hat zur Folge

3. eine Perversion der Sexualität. Da er als Priester Clarimonde nicht besuchen darf, sieht er sie erst wieder, als sie schon tot ist. Aber die Tatsache, daß sie nicht mehr lebendig ist, macht sie für ihn nicht weniger anziehend, im Gegenteil (denn so hat er wenigstens



die Freiheit, sich ihr zu nähern): "cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu, [...]" (loc. cit. S. 278). Es geht ein solcher verführerischer Reiz von ihr aus, daß er ihr schließlich einen Kuß auf die Lippen drückt und das Wunder geschieht, daß sie für einen Augenblick lebendig wird. Das übernatürliche, fantastische Moment dieser Szene ist zugleich, nach Todorov, "un 'étrange' social,"[9] das sogenannte Perverse, nämlich die Liebe zu einer Toten, Nekrophilie genannt. Im weiteren Verlauf der Erzählung wird die tote Clarimonde sogar zu einem Vampir: um ihr künstliches Leben zu erhalten, braucht sie das Blut ihres Liebhabers (vgl. loc. cit. S. 290 ff.); aber Romuald kann auch diese Entdeckung von seiner Liebe zu ihr nicht abhalten. Außer einer Toten und einem Vampir ist sie auch eine Statue (auch die Statuenliebe kann als Nekrophilie bezeichnet werden): "on eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine." (loc. cit. S. 278)[10]. Aber Romuald ist kein Pygmalion, denn er hat sich nicht aus Ungenügen an der realen Frau eine künstliche geschaffen, die er sich lebendig wünschte, sondern da ihm die Beziehung zu der realen Frau verboten war, liebte er die tote oder statuenhafte Frau mit dem Teil seiner Person, der nicht Priester, und das bedeutet: der in Wirklichkeit ebenfalls nicht existent, der tot war. Insofern kann auch seine Liebe zu einer Toten nicht nur als Folge eines krankhaften Narzißmus[11] gedeutet werden, sondern auch als Alternative zu der ihm vom Christentum versagten Liebe zum Leben und zur lebendigen Frau.

> Être prêtre: c'est-à-dire chaste, ne pas aimer, [...] se détourner de toute beauté [...] ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus, et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire [...] (loc. cit. S. 268 f.).



Als Priester durfte er nur bei unbekannten Leichen wachen, die Person in ihm jedoch, die das Leben genießen wollte, sah die Schönheit der toten Clarimonde, fühlte seine Liebe zu ihr und vergaß die dem Priester gebotene Distanz. So konnte er mit seiner Liebe den Tod überwinden, nicht im theologischen, sondern im weltlichen Sinne. Im Gegensatz zu Todorov's Analyse wäre also zu sagen, daß nicht die Nekrophilie das sozial Unheimliche ist, das hier auf dem Umwege des Fantastischen dargestellt wird, sondern die sinnlichen, sexuellen Wünsche eines zur Askese verpflichteten Priesters, die "realisiert" werden, wobei Realität und Irrealität ineinander übergreifen, so daß die Verwirrung des Erzählers "Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commencait la réalité et où finissait l'illusion." (loc. cit. S. 288) auf den Leser übergeht und dessen Realitätsbegriff durcheinanderbringt, in ähnlicher Weise wie die Umkehrung der Engel - Teufel Klassifizierung (der Abt als Dämon) die konventionelle Werteskala infragestellt.[12]

Der durch die Ideologie gegebene Konfliktstoff scheint Gautier in "La morte amoureuse" wichtiger zu sein als die Charakterisierung der psychischen Struktur seines Helden. Romuald behauptet von sich zu Beginn, "Opfer" geworden zu sein, obwohl in der Schilderung seiner Jugend, seines fanatischen Eifers, Priester zu werden, und seiner Ekstase vor und während des Ordinationsrituals eine psychische Disposition für die außergewöhnlichen Erlebnisse deutlich zu erkennen ist. In der späteren Erzählung "La Toison d'or" (1839), die ebenfalls den Pygmalionkomplex zum Thema hat, stellt Gautier die Psyche des Helden in den Vordergrund. Tiburce wird als narzißtischer, introvertierter, an der Wirklichkeit nicht interessierter Mensch beschrieben. Wie Albert in Mademoiselle de Maupin,



kommt es ihm mehr auf den schönen Körper einer Frau als auf ihre Seele an, und noch einseitiger als Fortunio oder der König Candaule in den früher besprochenen Erzählungen (vgl. Kapitel 4, S. 125-128) betrachtet er eine Frau nur mit dem Blick des Künstlers, unfähig zu einer menschlichen Beziehung. Weil ihm die Frauen auf den Bildern von Rubens gefallen, die er eines Tages in einem Museum in Paris sieht, reist er nach Brüssel und Antwerpen, um "un idéal dans le goût de Rubens" als Geliebte zu finden. In Antwerpen "verliebt er sich" in die Figur der Madeleine auf dem Rubens-Bild "La Descente de croix," das er in einer Kirche sieht. Noch nie vorher hatte er eine Frau so geliebt und suchte deshalb ernsthaft

> dans sa tête les moyens d'animer cette beauté insensible et de la faire sortir de son cadre; - il songea à Prométhée, qui ravit le feu à ciel pour donner une âme à son oeuvre inerte; à Pygmalion, qui sut trouver le moyen d'attendrir et d'échauffer un marbre; [...] (S. 206 f.)[13]

Da die gemalte Madeleine nicht lebendig wird, wird auch diese "amour impossible" zur Nekrophilie:

> sous prétexte d'examiner le travail de plus près, il obtint une échelle de son ami le bedeau, et, tout frémissant d'amour, il osa porter une main téméraire sur l'épaule de la Madeleine. (Loc. cit. S. 208).

"La Toison d'or" gehört nicht zu den "contes fantastiques" Gautiers; der Pygmalionwunsch wird deshalb nicht auf fantastische, sondern auf reale Weise in der Gestalt des Gretchens realisiert, einer Spitzenklöpplerin aus Antwerpen, die der Rubensfigur ähnlich sieht. Sie liebt Tiburce, und folgt ihm auf seine Bitte hin nach Paris. Tiburce hatte ein Verhältnis mit ihr begonnen, weil ihn seine unmögliche Liebe zu der gemalten Madeleine wahnsinnig zu machen drohte. Gretchen weiß um seine "wahre Liebe," denn sie belauscht sein Abschiedsgespräch mit der Madeleine des



Bildes, die er umsonst bittet: "Viens, Madeleine, quoique que tu sois morte il y a deux mille ans, j'ai assez de jeunesse et d'ardeur pour ranimer ta poussière." (loc. cit. S. 237).

In der frühen Erzählung "Omphale" (1833) wird das Bild einer Frau auf einer Tapete lebendig, weil die Jugend des Mannes, in den sie sich verliebt, ihr Alter aufhebt. In "La morte amoureuse" wie auch in "Le pied de momie" und "Arria Marcella" überwinden ebenfalls Liebe und Jugend den Tod. In der Erzählung "La Toison d'or," die als kontrastierende Ergänzung in diesen Diskussionszusammenhang eingeschoben wurde, geht Gautier einen Kompromiß ein. Von Beginn der Erzählung an wird zwischen zwei Welten, der des neurotischen Außenseiters und der des _bourgeois_, vermittelt. Einerseits, indem Gautier seinen Helden ironisch darstellt, andererseits, indem er dem vermeintlichen durchschnittlichen Leser klarzumachen versucht, daß seine eigenen (vielleicht nur nicht zugegebenen) Wünsche nicht so weit von denen seines Helden entfernt sind: auch er würde sicher manchmal gern ein Pygmalion sein und die gemalten Frauen großer Künstler lebendig werden lassen (vgl. S. 207). Bevor Gretchen am Schluß der Erzählung ihre Meinung über Tiburce darlegt, kritisiert der Autor sein von ihm selbst entworfenes Modell, allerdings nicht ohne ironische Seitenhiebe auf den _bourgeois_. Gretchen wiederholt den Vorwurf des gefühlskalten Ästhetizismus und kann ihm klarmachen, daß das, was er Liebe nennt (auch seine Gefühle für Madeleine) nur die Schönheitsliebe des Künstlers ist. Sie ermutigt ihn, seine ästhetischen Träume auf dem Bild zu realisieren, also selbst Künstler zu werden. Sie steht ihm Modell und kann auf diese Weise, über die Kunst, seine Zuneigung gewinnen. Zwar ist der Schluß der Erzählung, die angedeutete Hochzeit zwischen dem frisch gebackenen Künstler und seiner Muse, "la



petite Gretchen de la rue Kipdorp," ironisch genug, aber auch eine konstruktive Variante des Pygmalionkomplexes wird deutlich: der Grund für das Ungenügen an der Realität, das "Pygmalion" Zuflucht zur Irrealität nehmen läßt, wird in "Pygmalion" selbst gesehen, so daß die Änderung seiner eigenen Person eine mögliche Lösung sein könnte.

Wiederum ins Fantastische gesteigert wird eine solche Forderung an den Helden, sich selbst zu ändern, wenn er glücklich werden möchte, in der fantastischen Erzählung "Le Pied de momie" (1840). Das Ich der Erzählung kauft bei einem Trödler ("marchand de bric-à-brac") den Fuß der Mumie der Prinzessin Hermonthis, den er zu Hause als Briefbeschwerer gebraucht. In der Nacht nach dem Kauf träumt er, daß die Prinzessin, auf einem Bein humpelnd, in sein Zimmer kommt und ein Gespräch mit ihrem Fuß, "qui paraissait doué d'une vie à part," beginnt. Als er dabei erfährt, daß die Prinzeßin gern ihren Fuß zurück hätte, aber kein Geld oder Schmuck hat, um ihn zurückzukaufen, mischt er sich in das Gespräch ein und bietet ihr an, ihr den Fuß ohne Entgelt zurückzugeben. Sie nimmt den Fuß und gibt ihm stattdessen eine kleine grüne Figur von ihrem Halsschmuck als Briefbeschwerer. Dann gehen sie gemeinsam zu ihrem Vater, dem Pharao Xixouthros, den sie zusammen mit anderen Pharaonen und ihren Völkern in den Grabkammern antreffen, mumifiziert und den Blick "chargé de siècles." Als Belohnung für die Rückgabe <u>des Fußes</u> bittet er um <u>die Hand</u> der Prinzessin. Aber als er auf die Frage nach seinem Alter siebenundzwanzig Jahre angibt, wird er sofort zurückgewiesen: "- Vingt-sept ans! et il veut épouser la princesse Hermonthis, qui a trente siècles! s'ecrièrent à la fois tous les trônes et tous les cercles des nations." (S. 413)[14] Der Pharao gibt ihm zu verstehen, daß er wenigstens zweitausend Jahre alt sein müsse,



um seine Tochter heiraten zu können. Denn außer, daß ein zu großes Mißverhältnis zwischen ihrem Alter bestände, wäre auch noch zu bedenken, daß man zu der Zeit, in der er lebe, nicht mehr die Kunst des Konservierens verstände; seine Tochter brauche aber einen Ehemann, der alle Zeiten überdaure, so wie er selbst: "regarde, ma chair est dure comme du basalte, mes os sont des barres d'acier." (loc. cit. S. 413). Um seine Kraft zu beweisen, drückt er ihm die Hand so kräftig, daß er aus seinem Traum aufwacht und einen Freund sieht, der - Traum und Wirklichkeit gehen hier ineinander über - ihn am Arm packt, um ihn zu wecken. Als er etwas von seinem Schreibtisch nehmen möchte, sieht er, daß statt des Fußes der Mumie eine kleine grüne Figur als Briefbeschwerer dient, genau die, die die Prinzessin ihm im Traum gegeben hat.

Der rätselhafte Schluß der Geschichte, der die Wahrhaftigkeit des Geschehens vortäuschen soll, wie auch die mysteriöse Figur des Trödlers, dessen Alter und Herkunft schwer zu bestimmen ist und der selbst die Prinzeßin heiraten wollte: "ce vieux drôle avait un air si profondément rabbinique et cabalistique qu'on l'eût brûlé sur la mine, il y a trois siècles." (loc. cit. S. 395) - symbolisieren den Wunsch nach Unsterblichkeit, der in dieser Erzählung thematisiert wird. Pygmalion sein heißt hier: eine schöne Frau aus einem längst vergangenen Jahrhundert lebendig werden zu lassen. Damit dieser Wunsch Wirklichkeit würde, müßte "Pygmalion" selbst das Alter dieser Frau haben und sich unsterblich machen können. Seine Geliebte ist unsterblich als Kunstwerk, denn nichts anderes ist die Mumifizierung, die die Prinzessin einer Statue ähnlich macht: "j'apercus un pied charmant que je pris d'abord pour un fragment de Vénus antique." (loc. cit. S. 400). Die Erscheinung der Prinzessin in seinem Zimmer im Traum beschreibt er mit den Worten: "et l'on



aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe," (loc. cit. S. 406). Für den Held der Erzählung kann der Pygmalionwunsch keine Wirklichkeit werden, er kann sich nicht "konservieren," kann sich keine Unsterblichkeit verschaffen, aber auf der Meta-Ebene der Erzählung, die durch die Reflektionen des Erzählers angedeutet wird, findet eine Umwandlung von Vergänglichem in Unvergängliches statt. Der Granit der Pyramiden und Grabkammern wird von Gautier ähnlich metaphorisch gebraucht wie später (zusammen mit dem Marmor) in seinen Gedichten der Sammlung Emaux et Camées (und wie in Stifters Erzählungen "Bunte Steine," vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit, S. 93). Als der Duft des Parfüms des einbalsamierten Fußes das Zimmer durchdringt, reflektiert der Erzähler: "Le rêve de l'Egypte était l'éternité: ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant." (loc. cit. S. 404). Und die Grabkammern beschreibt er als "interminables légendes de granit que les morts avaient seuls le temps de lire pendant l'éternité." (S. 411). Düfte mit der Festigkeit des Granits, Legenden aus Granit, die gelesen werden können: diese widerspruchsvollen Bilder fassen in nuce den Wunsch zusammen, Vergänglichem (Gerüche, Geschichten) ewige Dauer zu geben. Die Sehnsucht des Pygmalion nach dem Sinnlichwerden der idealen Geliebten würde also in dieser Erzählung auf den Wunsch des Dichters Gautier weisen, daß der

> " ... rêve flottant
> Se scelle
> Dans le bloc résistant." ("L'Art").

In der fantastischen Erzählung "Arria Marcella" (1852) wird das Thema der die Zeiten überdauernden Kunst ebenfalls mit dem Pygmalionthema verbunden. Der Held Octavian, der mit zwei Freunden eine Italienreise macht, sieht in einem Museum in Neapel, das Ausgrabungen aus Pompeji und Hercu-



lanum zeigt, die Büste einer Frau aus dem Hause des Arrius Diomedes aus Pompeji. Die Asche, die die Menschen beim Ausbruch des Vesuves getötet hat, hat gleichzeitig ihre Form für alle Zeiten bewahrt:

> c'etait un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse: on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte; l'oeil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. (Loc. cit. S. 272)[15]

Octavien hat "l'oeil exercé d'un artiste," wie es ein späteres Gespräch mit seinen Freunden deutlich macht, und kann sich von dem Anblick kaum trennen. Wie Tiburce in "La Toison d'or", interessiert ihn die Realität überhaupt nicht, auch und gerade nicht die reale Frau. Er ist von einer "passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art et l'histoire" (loc. cit. S. 287) besessen. Dazu gehört die "amour rétrospectif" zu jenem Mädchen aus Pompeji, dessen Schöne Körperformen er im Museum mehr geahnt als gesehen hat und an die er wieder erinnert wurde, als er mit seinen Freunden bei der Besichtigung des unter der Asche konservierten Pompeji's in das Haus des Arrius Diomedes kommt und ihr Führer ihnen die Stelle zeigt, an denen die Reste der Arria Marcella gefunden wurden. Seine Liebe zu der Frau, von der er nur die Konturen ihres Körpers kennt, ist so groß, daß er versucht, "de sortir du temps et de la vie et de transposer son âme au siècle de Titus." (loc. cit. S. 288). Hier ist die Modifikation des Pygmalionmotives, auf die schon in der Diskussion von "La Toison d'or" und "Le Pied de momie" hingewiesen wurde, noch deutlicher. Zwar besitzt Octavien eine "vocation pygmalionesque"[16], da er die volle Schönheit der nur fragmentarisch dargestellten Frau erkennt (so wie sich der Held von "Le Pied de momie" nur aufgrund der Kenntnis des Fußes die ganze Gestalt der



Prinzessin vorstellen kann), aber dies ist nur die eine Voraussetzung für das Zustandekommen einer Beziehung zwischen dem "idéal rétrospectif" und Octavien. Die andere Bedingung betrifft "Pygmalion" selbst: er wird von ihm verlangt, er erkennt sogar selbst die Notwendigkeit, die Gegenwart zu verlassen und ein Zeitgenosse der Arria Marcella zu werden, "sortir du temps et de la vie:" zu sterben, um als Toter der Toten zu begegnen (wie in dem Gedichte Banville's "A Vénus de Milo" der Geliebte der Statue ein "amant sculpté" werden muß; vgl. Kapital 4, S. 120). Damit Octavien seinem seit zweitausend Jahren toten Ideal begegnen kann, wird er in einen anderen Bewußtseinszustand versetzt. Während er des Nachts allein durch Pompeji geht, wird es Tag und die tote Stadt wird lebendig; die Häuser sind plötzlich unversehrt und er begegnet den Einwohnern, die Lateinisch mit ihm reden. Es beginnt "une aventure bizarre et peu croyable, quoique vraie." (S. 273), ein Abenteuer, das ihm die Begegnung mit seiner "chimère rétrospective" gewährt. Die Frage nach dem Bewußtseinszustand, in dem dies Abenteuer wahrgenommen wird, wird immer wieder gestellt: ein Traum (S. 291, S. 303), das Erlebnis eines Wunders (S. 292), eine "fantasmagorie archaïque" (S. 305) oder eine Halluzination (S. 314)? Der Wahrheitsgehalt liegt jedenfalls nicht in einer nachprüfbaren Realität des äußeren Geschehens, sondern in der Realität von Octaviens Gefühl, also seiner Liebe zu Arria Marcella, von der eine geheimnisvolle Kraft auszugehen scheint. Durch seine Liebe "wird sie lebendig," denn "l'amour fait la femme" (vgl. Diskussion zu Beginn dieses Kapitels, S. 155). Wie abstrakt diese Versinnlichung einer Idee ist, zeigt der Vergleich der "lebendig gewordenen" Frau mit einer Statue:



> son col présentait ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent que dans les statues. Ses bras étaient nus jusqu' à l'épaule, et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'un rose mauve, partaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène. (Loc. cit. S. 302).

> Au fond de la salle, sur un biclinium ou lit à deux places, était accoudée Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine que rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon; ... (loc. cit. S. 306).

Diese Vergleiche, mit denen ebenso die Kurtisane Clarimonde und die Prinzessin Hermonthis charakterisiert wurden, erinnern den Leser daran, daß die Geliebte "eigentlich" tot ist; die Kälte ihrer Hand oder ihres Armes wird als weiteres Indiz genannt ("j'ai froid d'être restée si longtemps sans amour," S. 309). In dem Augenblick, in dem die Liebe Octaviens so stark geworden ist, daß er die Wärme des Körpers seiner Geliebten auf seiner Haut "brennen" spürt, wird sein Glück von dem Vater der Arria Marcella, einem Mitglied der "Sekte" der "Nazaréens," zerstört. Der Vater Arrius hat die gleiche Funktion wie der Abt Sérapion in "La Morte amoureuse:" er verteufelt die Götter, in deren Namen seine Tochter über die Grenzen des Todes und der Jahrhunderte hinaus die Liebe genießen will. Arria wehrt sich gegen diesen Vertreter der "religion morose," aber er wendet "les grands moyens" an, um ihrem Liebhaber sichtbar zu machen, daß sie tot, ein Nichts ist. Der Abt Sérapion in "La Morte amoureuse" meint ebenfalls, zu einem extremen Mittel greifen zu müssen: "[...] il n'y a qu'un moyen, et, quoiqu'il soit extrême, il le faut employer: aux grands maux les grands remèdes." ("La Morte amoureuse," S. 293). Als der Vater Arrius eine exorzistische Formel spricht, fällt die Gestalt seiner Tochter zu Staub zusammen, wie die Leiche Clarimonde's bei der Berührung mit dem Weihwasser des



Abtes.

Ähnlich wie in "La Toison d'or" hat die Erzählung "Arria Marcella" einen realistischen, bürgerlichen Schluß: Octavien, nachdem er bei einem späteren Besuch in Pompeji vergeblich versucht hatte, Arria Marcella wieder lebendig zu erleben, heiratet "en désespoir de cause" eine Engländerin namens Ellen. Da er seine "Helena" nicht bekommen hat, wählte er die "Ellen," so wie Tiburce mit dem "Gretchen" vorlieb nahm. Nur daß Ellen, anders als Gretchen, nie die wahre Liebe ihres Gatten kannte, denn "comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère?" (loc. cit. S. 315).

Nach Gautier's Tod wurde ein von ihm geschriebenes Szenario zu einem Ballett in zwei Akten, das nie aufgeführt wurde, veröffentlicht, mit dem Titel "La Statue amoureuse." In diesem Text sind drei wichtige Aspekte des Pygmalionkomplexes miteinander vereint:

1. das Motiv der Statuenverlobung: der Künstler Konrad steckt einer Venusstatue kurz vor seiner Hochzeit mit einer realen Frau seinen Hochzeitsring an.

2. wie in "Arria Marcella" wird der Glaube an die Allgewalt der Liebe ausgedrückt, die die Statue "lebendig" werden läßt:

> Depuis quinze cents ans la déesse n'avait pas eu d'adorateur; aussi n'était-elle plus qu'une froide pierre. L'adoration et l'amour de Konrad lui ont rendue tous ses privilèges de déesse et de femme." (S. 21)[18]

und

3. das Sinnlichwerden eines Ideals wird wieder zunichtegemacht durch einen Vertreter der Kirche. Mit Hilfe von Konrads realer Braut, die über seine Untreue sehr unglücklich ist, versucht er, ihn von



seiner Liebe zu der Göttin abzulenken. Als seine Liebe zu der wirklichen Frau erwacht, wird die Venus wieder zu Stein.

> Vénus, qui n'est plus aimée, pâlit; le marbre la reprend, elle devient immobile et l'ermite arrache de son doigt pétrifié l'anneau que Konrad lui avait donné dans un moment de folie et d'amour. (S. 221).

Zusammenfassung

Die Verwirklichung des Pygmalionwunsches ist irreal, deshalb sind alle Erzählungen, in denen der Wunsch "realisiert" wird, fantastische Erzählungen. In "La Toison d'or," der nicht-fantastischen Erzählung, findet der nach der idealen Geliebten suchende Held diese schließlich in der Wirklichkeit, aber über den Umweg einer "amour impossible" zu einer gemalten Frauengestalt. Der Pygmalionkomplex der dargestellten Helden ist eine Folge der Ablehnung der Realität, der realen Sinnlichkeit in Form der Liebe zu einer realen Frau. Dies wird entweder mit der individuellen psychischen Struktur der Hauptperson der Erzählung erklärt ("La Toison d'or," "Arria Marcella") oder als Ergebnis einer repressiven Moral dargestellt ("La Morte amoureuse"). Das Idealbild, dessen Lebendigwerden gewünscht wird, wird immer zu einer antiken, statuenhaften Schönheit stilisiert, und sei es auch nur durch den Vergleich mit einer Statue ("La Morte amoureuse," "La Toison d'or," "Le Pied de momie"). Damit wird die anti-christliche Implikation des Pygmalionwunsches akzentuiert, die im Falle von "La Morte amoureuse" und "Arria Marcella" durch die "Ideologen" der Erzählung (der Abt Sérapion, der Nazarener Arrius) explizit formuliert wird. Heine und Gautier haben in Bezug auf den Konflikt zwischen den beiden Weltanschauungen den gleichen ideologischen Standpunkt. Beide benutzen das Motiv, um die Frag-



würdigkeit der asketischen Moral des Christentums, wie es im neunzehnten Jahrhundert gepredigt wurde, zu zeigen. Beide stellen andererseits auch die Abstraktheit einer so "verwirklichten" Sinnlichkeit heraus, wie es das Ideal einer statuenhaften Schönheit ebenfalls symbolisiert, und zwar indem sie die Bewußtseinsspaltung in "Tag"- und "Nacht"- (oder Traum)-Existenz als Voraussetzung für die Wunscherfüllung thematisieren, Gautier in Form der fantastischen Erzählung, Heine in Form des Essays ("Elementargeister," "Die Götter im Exil"), in dem Geschichten ("Fabuleien") mit theoretischen Erörterungen vermischt werden. Real würde die Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse erst, wenn "Pygmalion" selbst und - so würde Heine hinzufügen - die Gesellschaft, in der er lebt, sich ändern würde. Heines Bemerkungen über das "Exil"-Dasein der die Freude am Leben symbolisierenden antiken Götter sind ausschließlich als Vorwürfe gegen das Christentum und die vom Christentum geprägte Gesellschaft formuliert. Gautiers poetische Darstellung des Schönheit, Liebe und Glück suchenden Menschen ist dagegen vielschichtiger. Die Abwendung von der realen Liebe könnte auch mit die Folge einer neurotischen Mutterbindung sein ("La Morte amoureuse") und die Suche nach der idealen Geliebten könnte vielleicht auch als Suche nach verschütteten Schichten des eigenen Selbst interpretiert werden. In den Erzählungen "Le Pied de momie" und "Arria Marcella" läßt Gautier seine Helden Jahrtausende zurückgehen, um ihrem Ideal zu begegnen (und die Venusstatue in Eichendorff's "Das Marmorbild" kommt Florio "wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte" vor), und gerade das Schicksal Pompejis könnte als Gleichnis für das Phänomen der Verdrängung gedeutet werden. Freud schreibt dazu in seiner Analyse von Jensens Novelle "Gradiva," die vom Autoren selbst als "pompejanisches Phantasiestück" bezeichnet wurde und Gautier's "Arria Marcel-



la" auffallend ähnlich ist:[19]

> Es gibt wirklich keine bessere Analogie für die Verdrängung, die etwas Seelisches zugleich unzugänglich macht und konserviert, als die Verschüttung, wie sie Pompeji zum Schicksal geworden ist und aus der die Stadt durch die Arbeit des Spatens wieder erstehen konnte.[20]

Wurde am Anfang dieser Arbeit die abstrakte Sinnlichkeit in ästhetischen Theorien, Stil, Motiven, Symbolen und Metaphern bei Heine, Gautier und ihren Zeitgenossen wie auch in ideologischen Konzepten aus soziologischer Sicht erklärt, geben die beiden letzten Kapitel über das Schönheitsideal der Statue und den Pygmalionkomplex Hinweise auf psychologische Hintergründe. Zusammenhänge dieser Art können in den Schlußfolgerungen des letzten Kapitels nur noch angedeutet werden, denn hier müßte eine neue Arbeit beginnen.



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL V

[1]In der Übersetzung von Hermann Breitenbach, (Zürich, 1964).

[2]Eichendorff, Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 4 Bänden, Hsg. G. Baumann, S. Grosse, Stuttgart, 1957, Bd. 2, ("Das Marmorbild" S. 307-346), Zitat S. 318.

[3]Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Henri Martineau, Mérimée, Romans et Nouvelles, Éd. Gallimard, 1951, "La Vénus d'Ille," S. 409-436.

[4]Es wird auch noch die Möglichkeit angedeutet, daß ein Ballspieler, den der Bräutigam kurz vor seiner Hochzeit im Spiel besiegte und anschließend demütigend behandelte - in dem Spiel, für das er seinen Ring der Statue ansteckte, weil er sich durch ihn beim Ballspielen, seiner wahren Leidenschaft, behindert fühlte - , ihn aus Rache tötete. Seine bronzefarbene Haut wird mit der Farbe der Statue verglichen. Zwar kann er seine Unschuld beweisen, und doch bleibt der Leser im Ungewissen über den Ausgang, wie es für eine fantastische Geschichte laut Todorov (Introduction à la littérature fantastique, Editions du Seuil, Paris 197/) typisch ist. Dadurch wird der Leser zur eigenen Deutung angeregt, wobei ins Unterbewußte verdrängte Ängste und Wünsche aktiviert werden können.

[5]Tzvetan Todorov, Einführung in die fantastische Literatur, (Übers. aus dem Französischen), München, 1975, S. 73.

[6]Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Théophile Gautier, Romans et Contes, Paris, Charpentier, n.d., "Arria Marcella", S. 271-315.

[7]Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Theophile Gautier, Nouvelles, Vienne, Manz, 1912, "La Morte Amoureuse", S. 261-295.

[8]Loc. cit. S. 117.

[9]Ebda. vgl. S. 118 und S. 125.

[10]Sie wird ebenfalls mit einer Statue verglichen, als sie ihm zum ersten Mal im Traum erscheint:

"Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie." (loc. cit. S. 283).

[11]Vgl. hierzu: Erich Fromm, Anatomie der menschlichen Destruktivität, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1977 (besonders Kapitel 12:



"Die bösartige Aggression: Die Nekrophilie" und Kapitel 13: "Bösartige Aggression: Adolf Hitler, ein klinischer Fall von Nekrophilie").

[12]Zu dem subversiven Charakter der Erzählung als "Conte fantastique" vgl. den Aufsatz von Jean Decottignies, "A propos de 'La morte amoureuse' de Théophile Gautier: Fiction et idéologie dans le récit fantastique," Revue d'Histoire littéraire de la France, juil. - août, 1972, Numéro spécial, 616-625.

[13]Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Théophile Gautier, Nouvelles, Vienne, Manz, 1912, "La toison d'or," S. 187-245.

[14]Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Théophile Gautier, Romans et Contes, Paris, Charpentier, n.d., "Le pied de momie", S. 397-414.

[15]Vgl. Anm. 6.

[16]Ross Chambers, "Gautier et le complexe de Pygmalion," (Revue d'Histoire littéraire de la France, juil. - août, 1972, Numéro spécial, S. 655).

[17]Auch der Viehtreiber, einer der "lebendig gewordenen" Einwohner, wird mit einer Statue verglichen:
"Il touchait gravement ses bêtes de l'aiguillon, avec une pose de statue à faire tomber Ingres en extase." (loc. cit. S. 293).

[18]Zitiert wird aus folgender Ausgabe: Émile Bergerat, Théophile Gautier, Entretiens, Souvenirs et Correspondance, Paris 1880, S. 217-221.

[19]In dem Bulletin de la Société Théophile Gautier, (Montpellier, 1979), weist Max Eigeldinger im letzten Abschnitt seines Artikels "Arria Marcella" et le 'jour nocturne'" (3-14), betitelt "Arria préfigure Gradiva," auf die auffälligsten Analogien zwischen beiden Erzählungen.

[20]Sigmund Freud, Bildende Kunst und Literatur, (Studienausgabe Bd. X), Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1969, S. 39-40.



KAPITEL VI

SCHLUSS

Zusammenfassung der Arbeit

Zu Beginn des Schlußkapitels sollen die drei verschiedenen Aspekte zusammengefaßt werden, unter denen das Thema "abstrakte Sinnlichkeit" erörtert wurde. Dies wären

1. die Ideologien,
2. die ästhetischen Theorien,
3. die literarische Praxis.

In den zusammenfassenden Diskussionen soll jeweils zunächst die Bedeutung des Begriffes Sinnlichkeit und danach die des Begriffes abstrakte Sinnlichkeit herausgestellt werden.

1. Den besprochenen theoretischen Entwürfen für eine neue Philosophie und eine neue Gesellschaft ist eine Denkstruktur gemeinsam, die abgekürzt als Versinnlichung bezeichnet werden kann. Die Säkularisierung des Christentums, die von den französischen Sozialreformern wie auch von Feuerbach und Heine angestrebt wurde, ist das deutlichste Ergebnis dieses Prozesses. Saint-Simon wollte die "idées abstraites" in "idées sensuelles" umwandeln, Feuerbach wollte beweisen, "daß das wahre Sein der Theologie die Anthropologie" ist, und Comte entwarf als erstrebenswertes Ziel der menschlichen individuellen und kollektiven Entwicklung den "état positif," ein Bewußtseinszustand, der an den Werten der Nützlichkeit, Kalkulierbarkeit, "Männlichkeit" orientiert ist und den "état théologique" und "métaphysique"



überwunden hat. In Comte's positivistischem System, in dem die "imagination" konstant der "observation" unterworfen ist, bedeutet Sinnlichkeit die sinnlich nachprüfbare Wahrnehmung des Menschen (im Gegensatz zur nicht verifizierbaren Vorstellung oder Einbildungskraft). So gebraucht, fehlt diesem Begriff die revolutionäre Implikation, wie sie bei den französischen Sozialreformern und auch bei Heine zu finden ist. Für den seit 1831 in Frankreich lebenden deutschen Dichter beinhaltet die dem Saint-Simonismus entlehnte Sensualismus - Spiritualismus Antinomie eben nicht nur "zwei verschiedene Denkweisen," sondern auch "zwei verschiedene soziale Systeme, die sich in allen Manifestationen des Lebens geltend machen." Während "der Spiritualist" die Befriedigung seines Glücksbedürfnisses auf das Jenseits verlegt, kämpft "der Sensualist" für bessere materielle Bedingungen hier und jetzt, für sich und andere. Inwiefern sich die konträren Systeme, die aus einer solchen Denkweise entstehen, "in allen Manifestationen des Lebens" äußern, erläutert Heine für seinen eigenen Arbeitsbereich, indem er die Literatur (und Philosophie) in den großen Zusammenhang eines sozialen Systems einordnet und ihre "spiritualistischen" oder "sensualistischen" (gleichbedeutend mit affirmativen und subversiven) Tendenzen hervorhebt. Für die französischen Reformer Saint-Simon und Fourier ergibt sich aus der Bedeutung, die sie in ihren weltanschaulichen Theorien dem sinnlichen Menschen und seiner Suche nach Glück zumessen, die Notwendigkeit, Vorschläge für die Veränderung der materiellen Grundlagen der Gesellschaft auszuarbeiten. Saint-Simon und seine Schüler setzten die Technik für eine Verbesserung des irdischen Daseins vor allem der "classe la plus pauvre" ein. Fourier basierte seine utopische Re-organisation



der menschlichen Leidenschaften in der Gemeinschaft eines "phalanstère" auf der Überzeugung, daß nur der glückliche Mensch, dessen sinnliche Bedürfnisse alle und immer befriedigt werden, ein soziales Wesen sein kann. Seine Opposition gegen die repressive Moral des Christentums, die die Triebe des Menschen pervertiert, ihn "böse" macht, ist Heines Kritik an dem "Exil"-Dasein des (sinnlichen) Menschen vergleichbar. Um die Mitte der dreißiger Jahre, als Heine Distanz zum Saint-Simonismus gewann, änderte er das Begriffspaar Spiritualismus-Sensualismus in Judäismus (Nazarenertum) - Hellenismus um und erläuterte diesen Gegensatz besonders eindringlich in seiner Polemik gegen den "Nazarener" Börne. In diesem Buch wird die Kritik an der religiösen Ethik der Askese, die Sinnlichkeit tabuisiert, erweitert um die Kritik an der politischen Ethik der Askese, die schönheits- und damit kunstfeindlich ist. Als Künstler kämpft Heine um die ästhetische Sinnlichkeit, die nutzlose, in sich selbst ruhende Schönheit eines Kunstwerks. Seine Polemik richtet sich sowohl gegen den fanatischen Glaubenseifer des Republikaners Börne, der genauso "eng" denkt wie ein Anhänger des Christentums, als auch gegen die Schönheit zerstörende "Werkeltagsgesinnung" der rein materialistisch, pragmatisch ausgerichteten Bourgeoisie. Das Nützlichkeitsdenken des durch die 1830er Revolution zu wirtschaftlicher Macht gelangten Bürgertums steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Autonomsetzen der Kunst, von Heines französischem Freund Théophile Gautier polemisch und pointiert in dem programmatischen Vorwort zu Mademoiselle de Maupin formuliert: "tout ce qui est utile est laid." Sein Ästhetizismus beinhaltet eine radikale Ablehnung von jeglichem funktionalen und, im Kierkegaardschen Sinne, "ethischen" Denken. Die



Sinnlichkeit, die Gautier's ebenfalls gegen die christliche Askese gerichtete Schönheitsliebe ausdrückt, ist die Sinnlichkeit der Kunst, die mit der "häßlichen" Realität kontrastiert wird.

In der nun zu stellenden Frage nach der Bedeutung des Begriffes abstrakte Sinnlichkeit für die Charakterisierung der noch einmal kurz zusammengefaßten Weltanschauungen ist zwischen den drei verschiedenen Gruppen der Autoren und den jeweils verschiedenen Intentionen der Texte zu unterscheiden. Bei den Sozialreformern Saint-Simon und Fourier äußert sich die Abstraktheit ihrer Ideen trotz aller proklamierten Sinnlichkeit und Diesseitsbezogenheit in dem utopischen Charakter ihrer Entwürfe, deren Realisation jeweils nach kurzer Zeit scheiterte. Das utopische Element ist schon in der religiösen Fundierung ihrer Ideen angelegt, die aus der Zeit, in der sie schrieben, zu verstehen ist. Andererseits waren sie mit der Progressivität ihrer Theorien ihrer Zeit voraus, so daß ihre Bedeutung erst nach ihrem Tode richtig eingeschätzt wurde. Dieser Widerspruch - nicht radikal genug, und doch zu radikal - erklärt vielleicht ihr Scheitern. Die Philosophen oder, besser gesagt, Pseudo- oder Anti-Philosophen Feuerbach und Comte, die beide die traditionelle Philosophie als eine Form metaphysischen Denkens durch eine an der konkreten Sinnlichkeit orientierten Wissenschaft aufzuheben versuchten, basierten ihr "Prinzip des Sensualismus" auf einer abstrakten Anthropologie. Comte erfaßte nur die "männlichen" Fähigkeiten des Menschen und Feuerbach, der die Konkretheit seiner Anthropologie nicht genug hervorheben konnte, ging es um den Menschen allgemein, nicht um den individuell verschiedenen Menschen, dessen Leben konkret wird durch die konkrete Tätigkeit, mit der er es gestaltet und verändert (wie Marx in seiner Kritik an Feuer-



bach hervorhob). Die dritte Gruppe der hier zu besprechenden Autoren meint die Künstler Heine und Gautier. Beiden gemeinsam ist das Bedürfnis nach ästhetischer Sinnlichkeit, die per definitionem abstrakte Sinnlichkeit bedeutet, und eine Zuflucht vor der ihr Künstlerdasein bedrohenden, bedrückenden oder frustrierenden Realität darstellt.

2. Der Begriff des "Sensualismus" ist oberstes Wertungskriterium in Heines Literatur-und Kunstkritiken. Die Bedeutung dieses Begriffes ändert sich jedoch: während er kurz nach seiner Ankunft in Paris Kunst nach ihrer Aussage im Sinne der sensualistischen Denkweise beurteilte, ging es ihm in den folgenden Jahren mehr und mehr um die sensualistische Gestaltung eines Kunstwerks, also um die Sinnlichkeit der schönen Form - im Gegensatz zur spiritualistischen "Tendenz"-dichtung, die die sinnliche Schönheit der äußeren Gestaltung der (politischen) Aussage unterordnet. Heines sensualistischer Kunstbegriff entspricht der "l'art physique" Gautiers, von Baudelaire deshalb so benannt, weil es Gautier ausschließlich um die mit den Sinnen wahrnehmbare, also formale, äußere, "körperliche" Schönheit eines Kunstwerkes ging. Bei Heine wie bei Gautier wird die Forderung nach Sinnlichkeit der Form, nach "äußerlich faßbarer" Poesie im Kriterium der "Plastizität" konkretisiert. Diese Metapher, die den Wunsch nach einer Annäherung der Poesie an die bildenden Künste, und zwar die Skulptur der Antike ausdrückt, ist vielschichtig. Heine sah im "plastischen" Dichten die Möglichkeit, den Vergeistigungstendenzen der modernen, vom Christentum geprägten Zeit entgegenzuwirken. In der formalen Nachahmung der griechischen Statue lag der Versuch, die Götter selbst lebendig werden zu lassen, die, seiner Deutung nach,



vom Christentum zerstörte "Ganzheit" der antiken Lebensweise in sich und seinem Schreiben wiederherzustellen. Auch für Gautier ist "die Plastizität" mehr als nur eine Technik. Für ihn sind es weniger die griechischen Götter, die er damit evozieren will, als die an die Härte des Materials einer Statue geknüpfte Assoziation der ewigen Dauer einer "art robuste." Das Kriterium der Plastizität beschreibt nicht etwas Wirkliches, sondern suggeriert etwas Gewünschtes: nämlich die körperliche Sinnlichkeit und Dauerhaftigkeit einer Kunst, deren Wesen gerade im Nicht-physischen besteht und die jederzeit vernichtet und vergessen werden kann. Das Plastische an den "stances plastiques" in Gautier's "Poème de la femme" ist die Stilisierung der Frau als Kunstwerk der bildenden Kunst, nicht aber eine visuell angedeutete formale "Plastitität" des Gedichtes selbst. Die Abstraktheit einer so evozierten Sinnlichkeit äußert sich im Kontext dieses Gedichtes in den widerspruchsvollen Bildern wie "marbre de chair" und "Le poème de son beau corps." Heines "plastischer" Stil besteht in der Konkretisierung von Abstrakta; in dieser Versinnlichung von Ideen, die immer auch eine Vereinfachung ist, liegt die bekannte Heinesche Ironie, die als Diskrepanz zwischen "Form" und "Inhalt" im Gegensatz zu dem erstrebten Harmonieideal einer antiken Statue steht. Hier zeigt sich die Fragwürdigkeit des Versuches, das ästhetische Stilideal einer vergangenen Zeit und Gesellschaft auf die Kunst der eigenen Zeit übertragen zu wollen - es sei denn, Kunst wird als "autonom" ausgegeben. Mit dem radikalen Verzicht auf einen Bezug zur Wirklichkeit in Gautier's "l'art pour l'art" These, wie er sie im Töpffer-Artikel formuliert: "<u>abstraction</u> faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de tout utilité di-



recte" ist ein deutlicher Hinweis auf den abstrakten Charakter einer Kunst gegeben, die nichts als schön sein soll. Die Meta-physik, die in der Kunst nichts zu suchen hätte, wie Gautier gemäß seiner sensualistischen Theorie fordert ("La métaphysique n'est pas l'art et Kant n'a rien à faire avec les poètes"), kann nicht in einer Kunstauffassung fehlen, die "das Schöne" als absolute Norm und höchstes Ideal setzt.

3. In diesem Teil der Arbeit ist die Statue das zentrale Motiv der besprochenen Gedichte, Erzählungen und Romane. Mit den Gedichten "La Vénus de Milo" (Leconte de Lisle), "A Vénus de Milo" (Banville) und Baudelaire's Prosagedicht "Le fou et la Vénus" wurden Beispiele für den Kult (denn es handelte sich um eine religiöse Verehrung) der steinernen Venus genannt. Allen drei Texten gemeinsam ist die Beschreibung der Statue als Schönheitsideal, dem der Künstler auf möglichst intime Weise zu begegnen sucht. Leconte de Lisle und Banville deuten an, daß es notwendig sei, die persönliche Identität aufzugeben, um dem Ideal der vergangenen Zeit näherzukommen. Nur in Baudelaire's Prosagedicht wird die angebetete Schönheit als unmenschlich dargestellt und die Verzweiflung des Künstlers angesichts der Irrealität seines Begehrens hervorgehoben; Banville begnügt sich dagegen mit der ironischen Pointe des "amant sculpté," zu dem der Künstler werden müsse, um sich mit seinem steinernen Ideal vereinen zu können, und bei Leconte de Lisle wird die Unmenschlichkeit, die durch die Statuenhaftigkeit der Göttin symbolisiert ist, sogar positiv gewertet: die Statue der Göttin (nicht die Göttin selbst) verspricht ein "bonheur impassible." Damit ist ein Glück gemeint, in dem Schmerzlosigkeit nur durch allgemeine Gefühl- und Leidenschafts-



losigkeit zu erreichen ist. Mit dem Ideal der sterilen Statue will sich der Künstler von der sentimentalen (Goethe und Heine sagten: krank machenden) romantischen Dichtung absetzen. Als Ich des Gedichtes stilisiert er seine Dichterexistenz um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als die eines antiken Bildhauers und bittet demgemäß die Statue, ihn vor der Gefahr zu schützen, die "Form" eines Kunstwerks auf den "Altären der Seele" zu opfern. Im Gedicht Leconte de Lisle's wird sowohl eine ästhetische Theorie formuliert als auch eine aus einem bestimmten psychischen Bedürfnis entstandene Ideologie, die den utopischen Glücks- und Harmonievorstellungen der Fourieristen, in deren Zeitschrift dieses Gedicht zuerst veröffentlicht wurde, verwandt ist. In Gautier's Erzählung "Le Roi Candaule," seiner Novelle "Fortunio" und seinem Roman _Mademoiselle de Maupin_ geht es nicht um die abstrakte Sinnlichkeit, die sich in der Liebe zu einer Venusstatue äußert, sondern um die Beziehung zu einer realen Frau, die jedoch mit dem "double regard de l'amant et de l'artiste" betrachtet wird, wobei der Blick des Liebenden dem des Künstlers untergeordnet ist. In diesen Texten wird die Sinnlichkeit durch die hedonistische Lebensweise der Helden betont; sie sind von Luxus und Schönheit umgeben. Aber in ihren erotischen Beziehungen wird deutlich, daß diese Sinnlichkeit etwas Künstliches hat. Denn die Liebe zu ihren Frauen ist vor allem eine Liebe zu den schönen Formen der weiblichen Körper; sie abstrahieren soweit von der lebendigen Person, daß sie sie wie ein Kunstwerk betrachten und behandeln. Die Unmenschlichkeit dieses Verhaltens, das dem Pygmalions genau entgegengesetzt ist, wird in der Erzählung "Le Roi Candaule" bestraft, im übrigen von Gautier als notwendige Folge der ästhetischen Abstraktion dargestellt. Hier wird als fiktive Hand-



lung die von Flaubert beschriebene "monstruosité" der Künstlerexistenz thematisiert, in der die reale Sinnlichkeit des Lebens der abstrakten Sinnlichkeit der Kunst ("la beauté plastique") geopfert werden muß. Wieweit dieser Verzicht auf Leben für die Schaffung von Kunst objektiv notwendig ist und wieweit hier nicht nur eine ideologisierte, im Grunde also subjektive, aus verschiedenen Gründen zu erklärende Unfähigkeit,zu leben und menschliche Beziehungen einzugehen, vorliegt, ist eine Frage, die in diesem Zusammenhang nicht beantwortet werden kann (am Schluß des Kapitels aber noch einmal aufgegriffen wird). Auf jeden Fall drückt sich in der Ästhetisierung der Frau auch die Einsamkeit des Künstlers und die Angst vor der wirklichen Frau aus, die gerade um die Zeit, in der jene Erzählungen und Romane geschrieben wurden, aus ihrer passiven Rolle herausdrängte und so für den Mann eine Bedrohung bedeuten konnte.

Die Beschreibung psychologischer Prozesse der fiktiven Helden ist so sehr mit Aspekten ästhetischer Theorie verknüpft, daß schon dadurch die dargestellte Person wenig real und lebendig wirkt. So beinhaltet der Bericht einer "amour parfaitement désintéressé" des Helden Albert in Mademoiselle de Maupin weniger die psychologische Studie eines Mannes, der eine Statue besser als einen Menschen versteht, als viel eher die Fiktionalisierung des programmatisch oft geäußerten Desinteresses des Künstlers an der Wirklichkeit. Auch in Heines "Florentinische Nächte" ist das Hauptthema nicht die Nekrophilie, sondern ein psychologisch-physiologisches Phänomen grundsätzlicher Art: die Fähigkeit, spirituelle Erfahrungen oder Wahrnehmungen in sinnliche zu übersetzen. Sein altes ideologisches Schema des Spiritualismus und Sensualismus in diesem Teil des von ihm so benannten "stillen Buches"



auf bezeichnende Weise modifizierend, mißt Heine jeder Art des Erlebens ihre Bedeutung zu. Die Idealität oder anders gesagt: die rein geistige Erfahrung der erotischen Beziehungen des Helden Maximilian ist deutlich erkennbar in seiner Liebe zu einer Statue, die er aber so intensiv erlebt, daß er ihr einen Kuß gibt, zu einer toten, in seiner Vorstellung wieder lebendig gewordenen und einer nur geträumten Frau, die "so ätherischer Natur" war, daß er sie kaum beschreiben konnte. Ihr nur geistiges Wesen ist das assoziative Glied zwischen der Beschreibung der Liebe zu ihr und den Erörterungen über die in Heines Überzeugung spirituelle Kunstgattung der Musik. Die Fähigkeit der "Transfiguration der Töne," die Maximilian zugesprochen wird, erklärt somit die sinnliche Befriedigung, die ihm seine ideellen Liebesbeziehungen verschaffen. In der sich an diese Erörterungen anschließenden Liebesgeschichte zu einer realen Frau ist das Verhältnis zwischen geistiger und sinnlicher Erfahrung genau umgekehrt. Die reale Frau wird im Laufe der Geschichte immer irrealer: zunächst nur ein mysteriöses Wesen, wird sie "das Totenkind," und schließlich wird die Realität ihrer Erscheinung überhaupt in Frage gestellt. Diese Vergeistigung steht in Kontrast zu dem immer sinnlicher werdenden erotischen Verhältnis zwischen ihr und Maximilian, das von seiner Seite aus allerdings nicht aus Zuneigung, sondern aus einer "geheimnisvollen Begier", ihr rätselhaftes Wesen kennenzulernen, entstanden ist. In der Rahmenerzählung von "Florentinische Nächte" wird deutlich, daß Maximilian, seiner dargestellten Neigung gemäß, seine todkranke Freundin, der er die Geschichten erzählt, erst lieben kann, wenn sie tot ist. In Gautiers etwa zur gleichen Zeit geschriebenen Erzählung "La Morte amoreuse" macht die Liebe des Priesters Romuald die tote Kurtisane Clarimonde



"wieder lebendig." Im Grunde genommen handelt es sich jedesmal um das gleiche psychologische Phänomen (obwohl in dieser Arbeit beide Erzählungen in getrennten Kapiteln behandelt wurden): die aus bestimmten Gründen versagte, im Falle Romualds vom Christentum verbotene Liebe zu einer wirklichen Frau wird pervertiert in die Liebe zu einer Toten. Das "Lebendigwerden" ist nur symbolischer Ausdruck für die Intensität des Verlangens. Die in der Begegnung mit ihr suggerierte wahre Sinnlichkeit der Geliebten wird allerdings wieder aufgehoben, anders gesagt: ihr Totsein wird dem Leser wieder in Erinnerung gerufen, indem sie mit einer Statue verglichen wird (wie dies in allen Erzählungen Gautiers der Fall ist). Ähnlich wie Heine in "Florentinische Nächte" gibt auch Gautier eine "Erklärung" des Geschehens. In der Erzählung "Arria Marcella" erläutert der Held Octavien im Gespräch mit seiner lebendig gewordenen Geliebten aus dem verschütteten Pompeji seine Überzeugung von der Möglichkeit des Sinnlichwerdens von Ideen: wie der Glaube Gott erschaffe, so die Liebe die Frau, eine Überzeugung, die der Autor ausdrücklich als seine eigene bestätigt. Aber den damit verbundenen Wunsch, den Tod negieren, Unsterblichkeit erlangen zu können, kann das Christentum nicht erlauben. Sowohl der lebendig gewordenen Venusstatue in Eichendorff's Erzählung "Das Marmorbild" wie auch der Kurtisane Clarimonde in "La Morte amoureuse" und Arria Marcella in der gleichnamigen Erzählung wird von dem jeweiligen Vertreter des Christentums vorgeworfen, die unschuldigen Gemüter junger Männer immer noch zu beunruhigen, die Grenzen des Todes nicht anerkannt und "keine Ruhe" gefunden zu haben. Während jedoch in der Erzählung der deutschen Romantik dieses Urteil die Erzählerperspektive wiedergibt, läßt Gautier seine Kritik an der christlichen Verdammung der, begrifflich gesagt, nicht zu



beseitigenden Sinnlichkeit deutlich werden. In den zwei erwähnten fantastischen Erzählungen Gautier's wird sowohl ein ideologischer als auch ein psychologischer Konflikt verarbeitet; in "La Morte amoureuse" wird die christliche Moral, in "Arria Marcella" die psychische Veranlagung des Helden als Ursache des Geschehens angeführt, obwohl eines nicht ohne das andere gesehen wird. Der Priester Romuald, der in seiner Jugend seine sexuellen Wünsche verdrängt (und sie deshalb später auf pervertierte und zugleich unwirkliche, abstrakte Weise nachholt), gibt in einem aufschlußreichen Kontext als einzige Beziehung zu einer Frau die zu seiner Mutter an; die Neurose Octavien's andererseits, die darin besteht, nur "hors du temps et de l'espace" lieben zu können, ist nicht nur aufgrund individueller Anlagen und Erlebnisse zu erklären, sondern auch als Reaktion auf die, wie Sartre in seiner Flaubert-Studie schreibt, "névrose objective" der Zeit. Das Fantastische ist das sowohl individuell als auch, nach Todorov, sozial Unheimliche, das im Individuum wie in der Gesellschaft Verdrängte und Tabuisierte, das eben nur so, als "fantastisch," zu Tage treten darf.

Darlegung weiterführender Interpretationsmöglichkeiten

Sartre schreibt in seiner Flaubert-Studie über die "jeunes chevaliers du Néant:" "[...] on construit une logique du Néant qui va de la réalisation de l'irréel à l'irréalisation de la réalité. [...]"[1] Diese Behauptung kann wie ein Kommentar zu Gautiers fantastischen Erzählungen gelesen werden: im Traum negiert der jeweilige Held seine wahre, ihn umgebende Realität, um dafür eine irreale (tote) Person in die Realität zu rufen. Weitergehend interpretiert, ist in dieser widerspruchs-



vollen These Sartre's die psychische Situation des Schriftstellers nach 1830 pointiert zusammengefaßt, wobei sowohl der Prozeß der Realisierung als auch der der De-realisierung auf einer Illusion, einer "autosuggestion" beruht: deshalb wurde in dieser Arbeit der Begriff abstrakte Sinnlichkeit gewählt. "Übersetzt" heißt Sartre's Behauptung: die Verwirklichung der Idee des Schönen im Kunstwerk hat die "Ent-wirklichung" der faktischen Realität zur Folge. Es könnte auch der umgekehrte Prozeß behauptet werden. Beide Verhaltensweisen sind "im Nichts" verankert und bedingen sich gegenseitig. Die betreffenden Dichter und Schriftsteller versuchen auf jeden Fall ein "déclassement," ein deutliches sich Absetzen von jener Klasse des bourgeois, dessen zweckgebundenes und fortschrittsgläubiges Denken sie mit ihrer Schönheitsidee nicht vereinen können. Das Fehlen einer Identifikationsmöglichkeit mit der eigenen sozialen Schicht hat, nach Sartre, einen de-humanisierenden Effekt. Die Ablehnung des bourgeois wird zur Ablehnung des Menschen schlechthin. So könnte das Thema des Unmenschlichen, Gefühllosen, Sterilen, kurz die "Statuenhaftigkeit" der Kunst erklärt werden. Dies ist aber nur die eine Seite des Problems Künstler-Gesellschaft zwischen 1830 und 1860 in Frankreich. Der andere Aspekt bezieht sich auf den abstrakten, utopischen und ideologischen Charakter dieser Pseudo-Gegner des Systems. Im Akt des "s'irréaliser en artiste" meinten sie, die Wirklichkeit aufheben und ein autonomes Kunstwerk schaffen zu können. Diese Autonomie ist jedoch nur Schein, das Anderssein der "artistes" nur eine Täuschung, denn schon, um leben zu können, sind sie - und damit auch ihr Werk - von den materiellen Bedingungen ihrer Gesellschaft abhängig. Mit Hilfe von Sartre's umfassender Analyse der "névrose objective" könnte der Schein- oder Ideologiecharak-



ter des Autonomiebegriffes mit Bezug auf die Thematik der abstrakten Sinnlichkeit herausgearbeitet werden, denn die nach 1830 schreibenden Literaten (einschließlich Heine) waren durchaus nicht nur Gegner, sondern auch Sprecher ihrer Klasse (der zweite Aspekt wurde in der Einleitung zu dieser Arbeit angedeutet). So hat die in der Gesteinsmetaphorik betonte Sinnlichkeit oder Materialität der Sprache - in Sartre's Begrifflichkeit "le chosisme du signifiant"[2] - nicht nur etwas mit der Aufwertung der Form als Ausdruck "zweckloser" Schönheit zu tun, ist nicht nur Gegen-Wirklichkeit, sondern auch Widerspiegelung des Materialismus einer reicher werdenden Klasse, die Geistiges, Meta-physisches in sinnliche, materielle Werte übersetzt, so wie die Betonung des Handwerklichen, der "Arbeit" bei der Suche nach dem "mot juste" auch als (unbewußte) Selbstrechtfertigung des Künstlers gegenüber der Leistungsethik des erwerbstüchtigen bourgeois gesehen werden muß. Auf ästhetische Weise wird so wiederholt, was anulliert werden sollte: der Formfetischismus entspricht dem Warenfetischismus. [3]

Inwieweit jene Autoren das abstrakt sinnliche Denken der sozialen Schicht, zu der sie gehörten und deren Realität sie durch ihre Kunstrealität zunichte machen wollten, wiedergaben und damit die Angst ihrer Klasse vor dem nachdrängenden Proletariat teilten und in welchem Maße sie andererseits mit ihrer konträren Wertsetzung als wirkliche Gegner des status quo fungierten, ist eine Frage der individuellen Geschichte und psychischen Struktur des jeweiligen Autors. Sartre hat in dem biographischen Teil seiner Arbeit über Flaubert die Radikalität seines Lebens für die Kunst, für das Schreiben, auch durch seinen in der Kindheit verursachten Mangel an Selbstwertgefühl und einer ebenfalls früh entstandenen Verachtung des Lebens erklärt. In Bezug auf



die vorliegende Arbeit könnte das Thema der Liebe zu Statuen und Toten Aufschluß über bestimmte psychische Konstellationen bei dem jeweiligen Autoren geben. Diese pervertierte Form der Liebe ist, nach Fromm, typisch für den nekrophilen Menschen, der das Tote liebt, der seinen Narzißmus, seine kindliche Selbstverliebtheit noch nicht überwunden hat, der immer noch inzestuös an seine Mutter fixiert ist. Menschen mit dieser Charakterstruktur haben, so Fromm, "eine tiefe Angst vor dem Leben ... , weil das Leben seinem Wesen nach ungeordnet und unkontrollierbar ist."[4] Diese Charakteristik trifft auf vieles zu, was über Gautier und seinen "caractère mineral" (van der Tuin) geschrieben wurde. In seiner "Étude de Caractérologie 'Littéraire'" über Theophile Gautier erklärt van der Tuin Gautier mit Gautier, den Künstler mit dem Menschen und den Menschen mit dem Künstler. Der Roman _Mademoiselle de Maupin_ ist für ihn eine "vraie autobiographie psychologique," die Gautier's Neurose, seine "psychasthénie," deutlich zu erkennen gäbe. Diese Methode, aus dem Werk eines Autors auf dessen Psyche zu schliessen, ist wohl gerechtfertigt bei einem Dichter, der sein Leben vor allem als Schaffen und Genießen von Kunst lebte. Nur unterscheiden sich die Ergebnisse von van der Tuin's Untersuchung kaum von denen eines aufmerksamen textimmanenten Lesens. Denn seine Analyse der psychischen Entwicklung Gautier's bleibt im Rahmen der ästhetischen Maskierung oder, anders gesagt, des Schutzraums, den Gautier in Form der Kunst um seine Person errichtet hat. Bezeichnenderweise erwähnt van der Tuin die Prägung, die Gautier in seiner Familie als Kind erfahren hat, nur am Anfang seines Buches, getrennt von der Analyse der Dichtung. Dort berichtet er über Gautier's ambivalente Beziehung zu seinem Vater und daß er vor allem auf seine Mutter fixiert gewesen sei ("com-



plexe maternel") und auf seine Schwester Emilie Gautier. Aufgrund dieser Konstellation sei seine gespaltene Beziehung zu Frauen (van der Tuin erwähnt in diesem Zusammenhang allerdings nur die Frauen im Kunstwerk) zu erklären, die einerseits in der Verehrung der entsexualisierten (Madonna Raphaels) und andererseits in der Liebe zu der sinnlichen Frau (Rubensgestalten) bestände.

Diese von Freud als "Madonnen- und Dirnenliebe" bezeichnete Beziehung zu Frauen, die die gleichberechtigte Beziehung zwischen den Geschlechtern ausschließt, trifft auch auf den jungen Heine zu. In einem Brief an Moses Moser vom 25. Februar 1824 schreibt er:

> Ich bin nicht mehr Monotheist in der Liebe, sondern wie ich mich zum Doppelbier hinneige, so neige ich mich auch zu einer Doppelliebe. Ich liebe die Medizäische Venus, die hier auf der Bibliothek steht, und die schöne Köchinn[!] des Hofrath Bauer. (Hirth I,S.146)

Wie in dieser Arbeit erwähnt[5], hat eine solche Sicht der Frau gesellschaftliche Hintergründe. Obendrein muß aber auch in Bezug auf Heines problematische Beziehungen zu Frauen sein "complexe maternel" (Raddatz: "Heinrich Heines einzige große Liebe war - seine Mutter."[6]) und seine unglückliche Jugendliebe zu der Cousine Amalie genannt werden. Eine die vorliegende Arbeit weiterführende Aufgabe bestände darin, die Liebe zu der realen Frau in Beziehung zu der, abgekürzt gesagt, Statuenliebe zu setzen, und zwar auf die Weise, daß eine (so weit möglich) psychoanalytische Studie der erotischen Beziehungen Heines und Gautiers mit einer ebenfalls psychoanalytischen Interpretation der entsprechenden literarischen Texte verbunden wird. Für den zweiten Arbeitsvorgang könnte Freuds Aufsatz "Der Wahn und die Träume in Jensens 'Gradiva'" eine Vorlage sein. Jensens "pompejanisches Fantasiestück" könnte besonders mit Gautiers "contes fantastiques", und darun-



ter vor allem mit "Arria Marcella", verglichen werden. Auch hier zieht der Held, ein Archäologe, die Kunstwirklichkeit der realen Wirklichkeit vor, wird jedoch durch "das Leben" (Übersetzung des Namens seiner realen Geliebten) von diesem "Wahn" geheilt. In einer detaillierten Untersuchung erläutert Freud die Verdrängung der Sexualität als auslösendes Moment für die Liebe zu einem Steinbild (das für den Helden ebenfalls eine Zeit lang "lebendig" wird).

Durch ein solches in-Beziehung-Setzen von realer und abstrakter Sinnlichkeit könnte mehr über die Funktion der Kunst für den Künstler selbst erfahren werden, so daß ein Text die ihm eigene Abstraktheit verliert und realer wird, einen Bezug bekommt. Zum andern ließe sich auf diese Weise Einblick in die psychische Arbeit des Autors gewinnen. Wenn es stimmt, daß "Formalisieren" stets "Welt abwehren" bedeutet, wie Raddatz in seinem Essay über Heine schreibt[7], dann ist zu fragen: welche Welt, welche soziale und psychische Wirklichkeit wird auf diese Weise abgewehrt, nicht zugelassen, verdrängt, und wie weitgehend? Vielleicht ist auch auf diesem Wege, über die Einsicht in die psychischen Mechanismen, die aus einer Psychose oder Neurose, also aus einem Leiden an der Wirklichkeit, Kunst werden lassen, eine Unterscheidung zwischen "großer" und "mittelmäßiger" Kunst möglich, auf eine objektivere Weise als Sartre Baudelaire und Gautier miteinander vergleicht (vgl. Kapitel 4, S.125). Was die Theorie der "Kunst um der Kunst willen" so provozierend und andererseits immer nur zum Gegenstand des Interesses ästhetisch Interessierter machte, war die in ihr enthaltene Intention, die faktische Realität zu negieren. Es kann aber nicht einfach die Negation der (psychischen und sozialen) Wirklichkeit sein, die "große Kunst" hervorbringt:



Die Autonomie der Kunst, die ich hier anzudeuten versucht habe, reflektiert die Unfreiheit der Kultur in der unfreien Gesellschaft. Wären die Menschen frei, dann wäre die Kunst Ausdruck und Form ihrer Freiheit. Aber die Kunst bleibt der wirklichen Unfreiheit verhaftet. In ihr hat sie ihre Autonomie und nur in ihr. Der Nomos, dem sie gehorcht, ist aber nicht der des bestehenden Realitätsprinzips, sondern seine Verwandlungen bis zu seiner Negation. Aber die bloße Negation wäre abstrakt, wäre schlechte Utopie. Die Utopie, die in der großen Kunst zur Erscheinung kommt, ist niemals die bloße Negation des Realitätsprinzips, sondern seine Aufhebung, in der noch sein Schatten auf das Glück fällt. Die echte Utopie ist auch Erinnerung.[8]



ANMERKUNGEN ZU KAPITEL VI

[1]Loc. cit. S. 199.

[2]Ebda. S. 100.

[3]Der deutsche Schriftsteller Wolf Wondratschek zitiert in seinem Bericht über die Frankfurter Buchmesse 1978 Antonin Artaud:

"Schreiben heißt, den Geist daran zu hindern, sich inmitten der Formen zu regen wie ein tiefer Atem. Denn die Schrift hält den Geist fest und kirstallisiert ihn zu einer Form, und mit der Form beginnt der Götzendienst."

("Die Nullnummer vom Untergang," Die Zeit, Nr. 44, 27. 10. 1978, S. (49-50) 50.)

[4]Die Seele des Menschen, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1980, S. 37.

[5]Kapitel IV, Anmerkung 20.

[6]Heinrich Heine, S. 41.

[7]Ebda.

[8]Herbert Marcuse, Auszug aus dem im Mai 1974 gehaltenen Vortrag bei den Tagen "pro musica nova" in Bremen, "Bemerkungen zum Thema Kunst und Revolution."

Zitiert in: H.J. Herbort, "Mit Hammer und Flegel, Stockhausen und ein Vortrag von Herbert Marcuse", Die Zeit, Nr. 20, 17. Mai 1974, S. 45.



BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Banville, Th. de. Mes Souvenirs. Paris: Charpentier, 1882.

———. Poésies Complètes: Les Cariatides. Paris: Charpentier, 1891.

Baudelaire, Ch. Les Fleurs du mal. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

———. Curiosités esthétiques. L'Art romantique. Paris: Éditions Garnier, 1962.

———. Correspondance I (janvier 1832 - fevrier 1860). Hsg. Claude Pichois. Paris: Ed. Gallimard, 1973.

———. Le Spleen de Paris. Paris: Librairie Générale Francaise, 1964.

Büchner, G. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1 u. 2. Hsg. W. R. Lehmann. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1971.

Comte, A. Discours sur l'esprit positif. Paris: Librairie Schleicher, 1909.

Condillac, E. Traité des sensations. Oeuvres Completes. III. Paris: Lecointe et Duray, 1821.

Eichendorff, J. von. "Das Marmorbild," in: Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 4 Bänden. Hsg. G. Baumann, S. Grosse. Stuttgart: Cotta, 1957. Bd. 2, S. 307-346.

Feuerbach, L. Das Wesen des Christentums. Leipzig: Friedrichs u. Bley, 1924.

———. "Grundsätze der Philosophie der Zukunft," Sämtliche Werke. Bd. 2, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Verlag, 1959, S. 245-320.

Flaubert, G. Correspondance. 1830-1859. In: Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert. Vol. 12 u. 13. Paris: Club de l'Honnête homme, 1974.



Fourier, Ch. Textes Choisis. Préface et Commentairs Félix Armand. Paris: Éditions sociales, 1953.

Gautier, Th. "Préface au Albertus ou l'Ame et le Péché," in: R. Jasinski (Hsg.) Théophile Gautier. Poésies Complètes. Paris: Nizet, 1970, S. 81-84.

________. Les Jeunes France: romans goguenards. Hsg. R. Jasinski. Paris: Flammarion, 1974.

________. "Préface au Mademoiselle de Maupin," in: Th. Gautier. Mademoiselle de Maupin. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, S. 25-60.

________. Mademoiselle de Maupin. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

________. "Henri Heine," (1837) in: De Spoelberch de Lovenjoul. Histoire des Oeuvres de Théophile Gautier. (Paris: 1887). Genève: Slatkine Reprints, 1968, S. 133-139.

________. "La Divine Épopée de M. Alexandre Soumet," Revue des Deux Mondes XXVI (Avril 1841), 106-126.

________. "Un tour en Belgique et en Hollande," in: Th. Gautier. Caprices et Zigzags. Paris: Hachette, 1865, S. 1-105.

________. "Une journée à Londres," in: The. Gautier. Caprices et Zigzags. Paris: Hachette, 1865, S. 106-149.

________. "Pochades, Zigzags et Paradoxes," ("Parenthèse"), in: Th. Gautier, loc. cit., S. 150-200.

________. Voyage en Espagne. Paris: Charpentier, 1906.

________. "Plastique de la Civilisation," in: Th. Gautier. Souvenirs de Théatre. Paris: Charpentier, 1904, S. 197-204.

________. "Etudes sur les Musées," in: Th. Gautier. Tableaux à la plume. Paris: Charpentier, 1880, S. 3-143.

________. "Henri Heine," (1856) in: Th. Gautier. Portraits et Souvenirs littéraires. Paris: M. Levy, 1875, S. 106-128.

________. "Du Beau dans l'art," Revue des Deux Mondes. Nouvelle série 19 (1847), 886-908.

________. "Ingres," in: Th. Gautier. Portraits Contemporaines. Paris: Charpentier, 1898, S. 280-290.

________. "La Statue amoureuse," in: Th. Gautier. Entretiens, Souvenirs et Correspondance. Hsg. E. Bergerat. Paris: Charpentier, 1880, S. 217-221.



______. Emaux et Camées. Hsg. M. Cottin. Paris: Minard, 1968.

______. Nouvelles. Paris: Charpentier, 1906.

______. Nouvelles. Vienne: Manz, 1912.

______. Romans et Contes. Paris: Charpentier, n.d.

Hegel, G. W. F. Vorlesungen über die Ästhetik. II (Gesammelte Werke Bd. 14). Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Heine, H. Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. Hsg. Klaus Briegleb. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1976.

______. Heinrich Heine, Briefe. Bd. 1-3. Hsg. Fr. Hirth. Mainz: Kupferberg, 1950.

Hugo, V. Notre-Dame de Paris. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

______. Les Orientales. "Préface," in: Hugo, V. Odes et Ballades. Les Orientales. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, S. 319-323.

Immermann, K. Die Epigonen. Werke Bd. 3. Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut, n.d.

Keller, G. Der grüne Heinrich. In der ursprünglichen Fassung. Hsg. H. Mayne. Berlin: Propyläen-Verlag, n.d.

Kierkegaard, S. Entweder-Oder. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1956.

Leconte de Lisle, Ch.-M.-R. Poèmes Antiques. Paris: Alphonse Lemerre, n.d.

______. "Préface des Poèmes Antiques," in: Leconte de Lisle. Derniers Poèmes. Paris: Alphonse Lemerre, n.d., S. 213-224.

______. "Préface des Poèmes et Poesies," in: ebda, S. 225-234.

Marx, K. Die Frühschriften. Stuttgart: Kröner, 1964.

______. Einleitung zu den "Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie," in: Karl Marx. Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. 1857-58. Berlin: Dietz Verlag, 1953.

Merimée, P. "La Vénus d'Ille," in: Romans et Nouvelles. Hsg. H. Martineau. Paris: Gallimard, 1951, S. 409-436.

Nerval, G. de.(und Théophile Gautier). "Les Poésies de Henri Heine," in: Jean Richer (Hsg.) Nerval. Oeuvres Complémentaires. Paris: Minard, 1959, S. 72-92.



Nietzsche, F. "Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus," in: Friedrich Nietzsche. Werke, Bd. 3. München: Carl Hanser, 1966, S. 7-134.

Pater, W. The Renaissance. London and Glasgow: Collins, 1961.

La Phalange. Revue de la science sociale. Paris: 1845-1849.

Saint-Simon, Cl.-H. de. Nouveau Christianisme. Paris: Aubry, 1943.

________. Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin. 47 Bände. Paris: 1865-1878. Neudruck: Aalen, 1963/64.

Spoelberch de Lovenjoul, Ch. de Histoire des Oeuvres de Théophile Gautier. (Paris: 1887), Geneve: Slatkine Reprints, 1968.

Stael, A.L.G. de. De l'Allemagne. Paris: Hachette, 1958-60.

Stein, L. von. Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich. I-III. (1850) Hildesheim: G. Olaf, 1959.

Stifter, A. Bunte Steine. Sämtliche Werke Bd. 5. Hsg. F. Egerer und R. Raschner. Hildesheim: Dr. H. A. Gerstenberg, 1972.

Vischer, Fr. Th. Kritische Gänge Bd. 5. Hsg. Robert Vischer. München: Meyer Jessen Verlag, 1922.

Vormärz. Ein Briefwechsel aus dem Jahre 1843 zwischen Marx, Ruge, Feuerbach und Bakunin. Wiesbaden: 1946.

Wagner, R. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig: Otto Wigand, 1850.

Sekundärliteratur

Adorno, Th. W. Ästhetische Theorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Barthes, R. Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Editions du Seuil, 1953.

______. Sade, Fourier, Loyola. Paris: Editions du Seuil, 1971.

Betz, A. Ästhetik und Politik: Heinrich Heines Prosa. München: C. Hanser, 1971.

Bloch, E. Das Prinzip der Hoffnung. Bd. 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.

Boeck, O. Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung. Göppingen: A. Kümmerle, 1972.



Boman, T. Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1952.

Bredekamp, H. "Autonomie und Askese," in: Müller, Bredekamp, Hinz, Verspohl, Fredel, Apitzsch. Autonomie der Kunst: Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, S. 88-171.

Butler, E.M. "Heine and the Saint-Simonians. The date of the letters from Helgoland." Modern Language Revue, 18 (1923), 68-85.

_______. The Saint-Simonian Religion in Germany: A study of the Young German movement. Cambridge: University Press, 1926.

Canat, R. L'Hellenisme des romantiques. 3 vols. Paris: Didier, 1951, 1953, 1955.

Carter, A. E. "The Cult of Artificiality." University of Toronto Quarterly, 25 (1956), 452-466.

_______. The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900. Toronto: University of Toronto Press, 1958.

Cassagne, A. La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris: Dorban, 1905.

Cellier, L. Mallarmé et la morte qui parle. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

Chambers, R. "Gautier et le complexe de Pygmalion." Revue d'Histoire littéraire de la France, Numéro spécial (juil.-août 1972), 641-658.

Charlton, D. G. "Positivism and Leconte de Lisle's Ideas on Poetry." French Studies, 11 (1957), 246-259.

_______. Secular Religions in France, 1815-1870. London: Oxford University Press, 1963.

Decottignies, Jean. "Apropos de 'La morte amoureuse' de Théophile Gautier: Fiction et idéologie dans le récit fantastique." Revue d'Histoire littéraire de la France, Numéro spécial, (juil.-août 1972), 616-625.

Dietze, W. Junges Deutschland und deutsche Klassik: Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz. Berlin: Rütten u. Löning, 1957.

Dresch, J. E. Heine à Paris. Paris: Didier, 1956.

Du Camp, M. Théophile Gautier. Paris: Hachette, 1890.



Eigeldinger, M. "Arria Marcella et le 'jour nocturne'." Bulletin de la Société Théophile Gautier. Montpellier: Université Paul Valéry, 1979.

Freud, S. "Der Wahn und die Träume in W. Jensens 'Gradiva,'" in: Freud, S. Bildende Kunst und Literatur. Studienausg. Bd. 10. Frankfurt: S. Fischer, 1969, S. 13-85.

Fromm, E. Anatomie der menschlichen Destruktivität. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1977.

Die Seele des Menschen. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1980.

Giraud, R. "Gautier's Dehumanization of Art." L'Esprit Createur III (1963), 3-9.

________. "Winckelmann's Part in Gautier's Perception of Natural Beauty," in: The Classical Line: Essays in Honour of Henri Peyre. Yale French Studies 38 (1967), 172-182.

Girnus, W. Zur "Ästhetik" von Georg Lukács. Frankfurt: Verlag Marxistische Blätter GmbH, 1972.

Griewank, K. Der neuzeitliche Revolutionsbegriff. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1969.

Hahn, M. Präsozialismus: Claude-Henri de Saint-Simon. Stuttgart: Metzler, 1970.

Harich, W. "Heinrich Heine und das Schulgeheimnis der deutschen Philosophie." Sinn und Form VIII (1956), 27-59.

Hengst, H. Idee und Ideologieverdacht: Revolutionäre Implikationen des deutschen Idealismus im Kontext der zeitkritischen Prosa Heinrich Heines. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.

Hermand, J. "Erotik im Just Milieu. Heines 'Verschiedene,'" in: W. Kuttenkeuler (Hsg.) Heinrich Heine: Artistik und Engagement. Stuttgart: Metzler, 1977, S. 86-104.

Hinderer, Walter. "Nazarener oder Hellene: Die politisch-ästhetische Fehde zwischen Börne und Heine." Monatshefte Bd. 66, N. 4 (1974), 355-365.

Hirth, Fr. Heinrich Heine und seine französischen Freunde. Mainz: Kupferberg, 1949.

Hoffmann, W. Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München: Prestel Verlag, 1960.

Houben, H. Gespräche mit Heine. Frankfurt: Rütten und Löning, 1926.



Iggers, G. G. "Heine and the Saint-Simonians: A re-examination." Comparative Literature, X (1958), 289-308.

Jäger, H.-W. Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz. Stuttgart: Metzler, 1971.

Jasinski, R. Les Années romantiques de Théophile Gautier. Paris: Vuibert, 1929.

Jaspers, K. Psychologie der Weltanschauungen. Berlin: Springer, 1960.

Jauß, H.-R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

Jung, G. "Der Erotiker Heinrich Heine." Zeitschrift für Sexualwissenschaft XI, H. 5 (Aug. 1924), 113-128.

Kaufmann, H. "Heines Schönheitsbegriff und die Revolution von 1848." Weimarer Beiträge 6 (1960), 266-277.

Kreutzer, L. Heine und der Kommunismus. Göttingen: Vandenhoeck, 1970.

Krömer. W. Die französische Novelle im 19. Jahrhundert. Frankfurt: Athenäum, 1972.

Krüger, E. Heine und Hegel. Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1977.

Lelleik, L. Der "Parnassier" Leconte de Lisle als Theoretiker und Dichter. Bonn: Diss, 1961.

Mann, M. "Heinrich Heine und G. W. F. Hegel zur Musik." Monatshefte LIV (1962), 343-353.

Mann, Th. Goethe und Tolstoi. Berlin: S. Fischer, 1932. (Kap. "Plastik und Kritik").

Marcuse, H. Die Permanenz der Kunst. München, Wien: Carl Hanser, 1977.

Marcuse, L. Heine: Melancholiker, Streiter in Marx, Epikureer. Rothenburg o.T.: Verlag J. P. Peter, 1970.

Matoré, G. Le Vocabulaire et la societé sous Louis-Philippe. Genève: Slatkine, 1967.

Mayer, H. Georg Büchner und seine Zeit. Wiesbaden: Limes Verlag, 1946.

________. "Die Platen-Heine Konfrontation." Akzente, 20 (1973), 273-287.



Michel, K. M. "Schön sinnlich." Kursbuch 49 (1977), 1-35.

Müller, K. "Die Golemsage und die Sage von der lebenden Statue." Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde XX (1918), 1-40.

Popitz, H. Der entfremdete Mensch. Zeitkritik und Geschichtsphilosophie des jungen Marx. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1967.

Praz, M. Mnemosyne: The parallel between literature and the visual arts. Princeton: Princeton University Press, 1970.

_______. Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik. München: Carl Hanser, 1963.

Preisendanz, W. Heinrich Heine. München: W. Fink, 1973.

Raddatz, F. J. Heine: Ein deutsches Märchen. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1977.

Reich-Ranicki, M. Ludwig Börne: Spiegelbild des Lebens. Aufsätze zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.

Richardson, J. Théophile Gautier: His Life and Times. New York: Coward-McCann, 1959.

Rosenberg, R. "Deutsche Vormärzliteratur in komparatistischer Sicht." Weimarer Beiträge XXVI, (1975), 74-98.

Rothacker, E. "Philosophie und Politik im französischen Denken des frühen 19. Jahrhunderts," in: Festschrift für Eduard Spranger. Leipzig: 1942, S. 149-170.

Sándor, A. J. The Exile of Gods: Interpretation of a theme, a theory and a technique in the work of Heinrich Heine. The Hague, Paris: Mouton, 1967.

Sannwald, R. Marx und die Antike. Basel: Diss, 1956.

Sartre, J.-P. Baudelaire. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

_______. L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Bd. 3. Paris: Editions Gallimard, 1972.

Schmidt, A. Emanzipatorische Sinnlichkeit: Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus. München: Carl Hanser, 1973.

_______. Drei Studien über Materialismus. München: Carl Hanser, 1977.

Selden, C. Heinrich Heine's letzte Tage. Jena, 1884.



Sengle, F. "Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur- und Geistesgeschichte, XXX (1956), 124/268-150/294.

Smith, A. B. Ideal and Reality in the Fictional Narratives of Théophile Gautier. Gainesville: University of Florida Press, 1969.

———. Theophile Gautier and the Fantastic. University, Mississippi: Romance Monographs, Inc., 1977.

Sontag, S. "On Style," in: S. Sontag, Against Interpretation. New York: Lauren edition, 1969, S. 24-45.

Souffrin, E. "Banville et la mort de Heine." Revue de la Litérature Comparée, XL (1966), 187-211.

Spencer, H. "Heine und Nietzsche," Heine-Jahrbuch 11 (1972), 126-161.

Spencer, M.C. The Art Criticism of Théophile Gautier. Genève: Librairie Droz, 1969.

Sternberger, D. Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

———. Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.

Stuke, H. Philosophie der Tat: Studien zur "Verwirklichung der Philosophie" bei den Junghegelianern und den Wahren Sozialisten. Stuttgart: E. Klett, 1963.

Swart, K. W. The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France. The Hague: M. Nijhoff, 1964.

Theweleit, K. Männerphantasien. Bd. 1. Frankfurt: Verlag Roter Stern, 1977.

Todorov, Tz. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Editions du Seuil, 1970.

van der Tuin, H. L'Evolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier. Amsterdam: Holdert. Paris: Nizet-Bastard, 1933.

Völker, K. Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen. München: Carl Hanser, 1971.

Weinberg, K. Henri Heine, "Romantique défroqué": Héraut du symbolisme francais. New Haven: Yale University Press, 1954.



Widhammer, H. Realismus und klassizistische Tradition: Zur Theorie der Literatur in Deutschland. 1848-1860. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.

Wieland, W. "Heinrich Heine und die Philosophie," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 37 (1963), 232-248.

Windfuhr, M. Heinrich Heine. Revolution und Reflexion. Stuttgart: Metzler, 1969.

Wuthenow, R.-R. Muse, Maske, Meduse: Europäischer Ästhetizismus. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.



APPENDIX

A Henri Heine

O poëte! à present que dans ta chère France,
L'Amante au froid baiser t'a pris à la souffrance,
Et que sur ton front pâle, encore endolori,
Le calme harmonieux du trépas a fleuri;
A présent que tu fuis vers l'astre où la musique
Pure t'enivrera du rhythme hyperphysique,
Tu souléves la pierre inerte du tombeau,
Et, redevenu jeune, enthousiaste et beau,
Loin de ce monde empli d'épouvantes frivoles,
Libre de tous liens, mon frère, tu t'envoles
Aux rayons dont fourmille et frémit l'éther bleu,
Le visage riant comme celui d'un dieu!
  Vétu du lin sans tache et de la pourpre insigne,
Couronné, rayonnant, tu joins la voix du cygne
Au concert que faisaient dans le désert des cieux
Les sphères gravitant sur leurs légers essieux;
Glorieux, tu redis les chants qui sur la terre
N'ont fléchi que le tigre et la noir panthère,
Et tu vois accourir vers toi, ravis d'amour,
Les constellations et les lys. A l'entour,
Sous le voile meurtri d'une Aurore qui saigne,
La lumière en pleurant dans ton ode se baigne;
Dans les jardins de feu, les roses de mille ans
Pour la boire ont ouvert des calices brûlants;
La vigne et les raisins de l'immortelle joie,
Rougissants de désirs sous la treille qui ploie,
Laissent pendre leurs fruits gonflés sur les chemins,
Et toi, vers les rameaux tendant tes belles mains
Heureuses de cueillir les célestes vendanges,
Tu montes dans l'azur en chantant des louanges!

(Banville, 1856, Le Sang de la Coupe).



Le Poème de la Femme

Marbre de Paros

Un jour, au doux rêveur qui l'aime,
En train de montrer ses trésors,
Elle voulut lire un poème,
Le poème de son beau corps.

D'abord, superbe et triomphante,
Elle vint en grand apparat,
Traînant avec des airs d'infante
Un flot de velours nacarat:

Telle qu'au rebord de sa loge
Elle brille aux Italiens,
Écoutant passer son éloge
Dans les chants des musiciens.

Ensuite, en sa verve d'artiste,
Laissant tomber l'épais velours,
Dans un nuage de batiste
Elle ébaucha ses fiers contours.

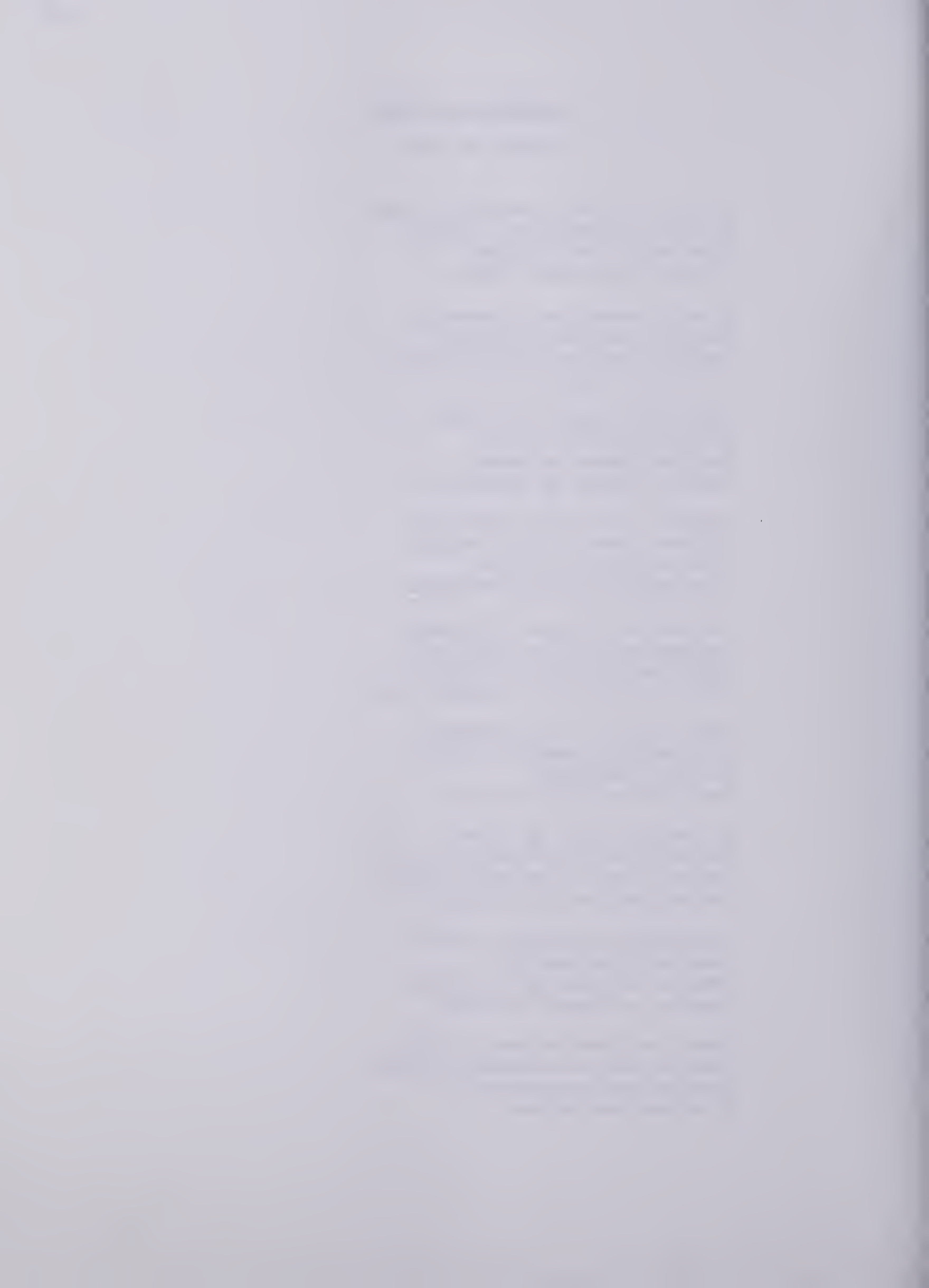
Glissant de l'épaule à la hanche,
La chemise aux plis nonchalants,
Comme une tourterelle blanche
Vint s'abattre sur ses pieds blancs.

Pour Apelle ou pour Cléomène,
Elle semblait, marbre de chair,
En Vénus Anadyomène
Poser nue au bord de la mer.

De grosses perles de Venise
Roulaient au lieu de gouttes d'eau,
Grains laiteux qu'un rayon irise,
Sur le frais satin de sa peau.

Oh! quelles ravissantes choses,
Dans sa divine nudité,
Avec les strophes de ses poses,
Chantait cet hymne de beauté!

Comme les flots baisant le sable
Sous la lune aux tremblants rayons,
Sa grâce était intarissable
En molles ondulations.



Mais bientôt, lasse d'art antique,
De Phidias et de Vénus,
Dans une autre stance plastique
Elle groupe ses charmes nus.

Sur un tapis de Cachemire,
C'est la sultane du sérail,
Riant au miroir qui l'admire
Avec un rire de corail;

La Géorgienne indolente,
Avec son souple narguilhe,
Étalant sa hanche opulente,
Un pied sous l'autre replié,

Et comme l'odalisque d'Ingres,
De ses reins cambrant les rondeurs,
En dépit des vertus malingres,
En dépit des maigres pudeurs!

Paresseuse odalisque, arrière!
Voici le tableau dans son jour,
Le diamant dans sa lumière;
Voici la beauté dans l'amour!

Sa tête penche et se renverse;
Haletante, dressant les seins,
Aux bras du rêve qui la berce,
Elle tombe sur ses coussins.

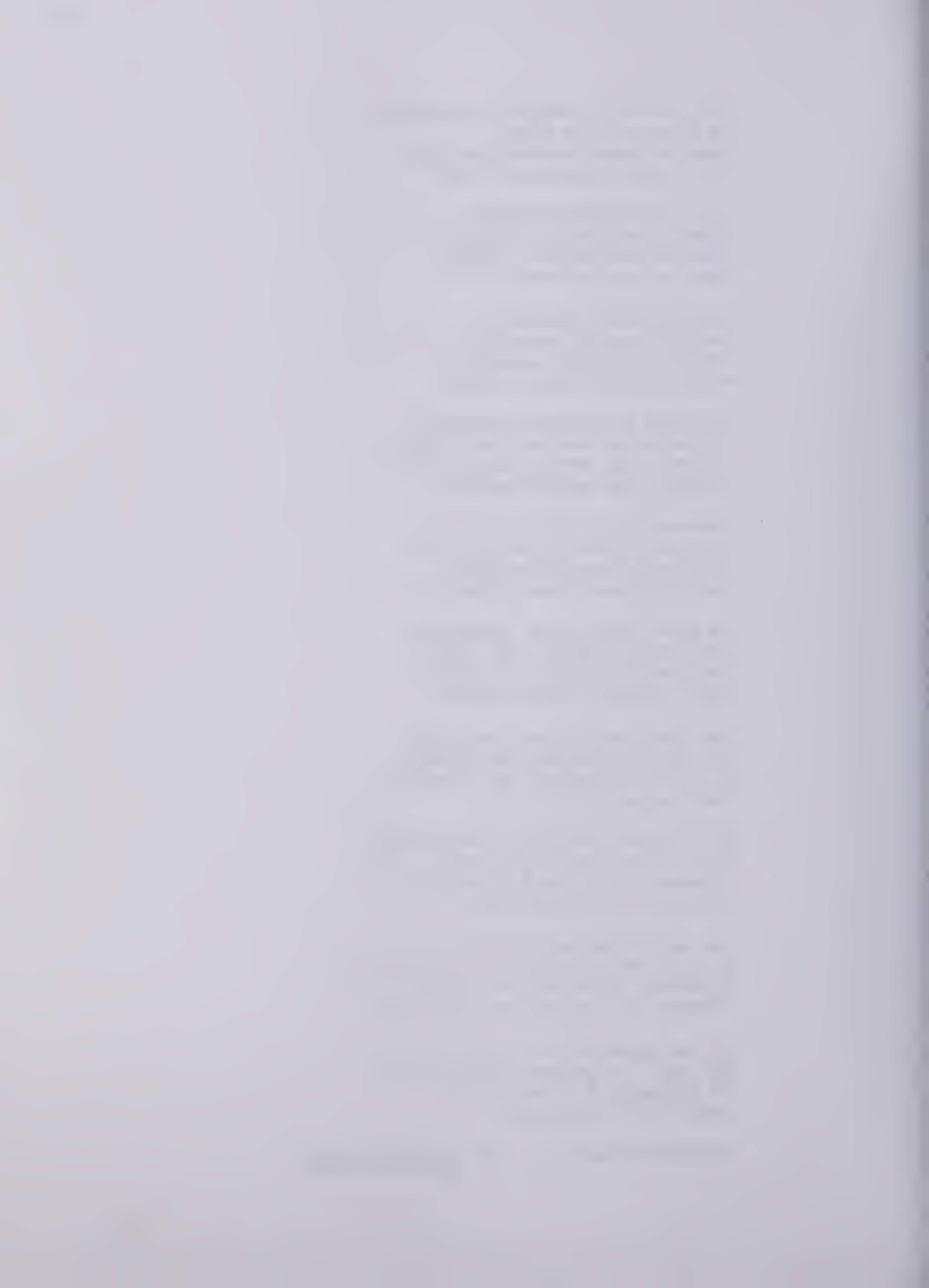
Ses paupières battent des ailes
Sur leurs globes d'argent bruni,
Et l'on voit monter ses prunelles
Dans la nacre de l'infini.

D'un linceul de point d'Angleterre
Que l'on recouvre sa beauté:
L'extase l'a prise à la terre;
Elle est morte de volupté!

Que les violettes de Parme,
Au lieu des tristes fleurs des morts
Ou chaque perle est une larme,
Pleurent en bouquets sur son corps!

Et que mollement on la pose
Sur son lit, tombeau blanc et doux,
Où le poëte, à la nuit close,
Ira prier à deux genoux.

(Théophile Gautier, 1849, <u>Émaux et Camées</u>)



LA VÉNUS DE MILO

Salut, marbre sacré, rayonnant de génie,
Déesse irresistible au port victorieux,
Pure comme un éclair et comme une harmonie,
O Vénus, ô beauté, blanche mère des dieux!

Force génératrice en univers féconde,
De l'ombre et de la mort souffle toujours vainqueur,
O reine, nudité sublime, âme du monde,
Salut! ta gloire ardente illumine mon coeur!

Tu n'es pas Aphrodite, au bercement de l'onde,
Sur ta conque d'azur posant un pied neigeux,
Tandis qu'autour de toi, déesse rose et blonde,
Volent les ris vermeils avec l'essaim des jeux!

Tu n'es pas Cythérée, en ta pose assouplie,
Parfumant le baisers l'Adonis bienheureux,
Et n'ayant pour temoins, sur le rameau qui plie,
Que colombes d'albâtre et ramiers amoureux!

Tu n'es pas Callipyge aux formes provoquantes,
La pudique Vénus, ni la molle Astarte,
Qui, le front couronné de roses et d'acanthes,
Sur un lit de lotos se meurt de volupté!

Non, déesse! - Semblable à la fleur intégrale
En qui règnent l'éclat, l'arôme et la couleur,
Tu contiens leurs beautés dans ta beauté royale,
Et tu n'as point connu le trouble et la couleur!

Non! les ris et les jeux, les grâces enlacéès,
Rougissantes d'amour, ne t'accompagnent pas:
Ton cortège est formé d'etoiles enlacées,
Et les globes en choeur s'enchaînent sur tes pas!

Du bonheur impassible, ô symbole adorable,
Calme comme la mer en sa sérénité,
Nul sanglot n'a brisé ton sein inalterable,
Jamais les pleurs maudits n'ont terni ta beauté!

Salut! à ton aspect le coeur se précipite!
Un flot marmoréen inonde tes pieds blancs;
Tu marches, fiére et nue, et le monde palpite,
Et le monde est à toi, déesse aux larges flancs!

Bienheureux Phidias, Lysippe ou Praxitèle,
Ces créateurs marqués d'un signe radieux!
Car leur main a pétri cette forme immortelle,
Car ils se sont assis dans le senat des dieux!

Bienheureux les enfants de la Grèce sacrée!
Oh! que ne suis-je né dans leur doux archipel,
Aux siècles glorieux où la terre inspirée
Voyait les cieux descendre à son premier appel!



Si mon berceau, flottant sur la Téthys antique,
Ne fut point caressé de son tiède cristal;
Si je n'ai point prié, sous le fronton attique,
Vénus victorieuse, à ton autel natal;

Allume dans mon sein la sublime étincelle!
N'enferme pas ma gloire au tombeau soucieux;
Et fais que ma pensée en vers souples ruisselle
Comme un divin métal au moule harmonieux!

Déesse! fais surtout qu'embrasé de ta flamme,
A ton culte éternel je consacre mes jours;
Que je n'étouffe pas sur les autels de l'âme
La forme, chère aux dieux, la fleur de leurs amours!

Sur le globe altéré de ta sainte caresse
De l'Olympe infini daigne abaisser les yeux:
Sois de l'humanité la divine maîtresse,
Et berce sur ton sein les mondes et les cieux!

(Leconte de Lisle, zum ersten Mal veröffentlicht
in La Phalange, 1846).



A VENUS DE MILO

O Vénus de Milo, guerrière au flanc nerveux,
Dont le front irrité sous divins cheveux
Songe, et dont une flamme embrase la paupière,
Calme éblouissement, grand poème de pierre,
Débordement de vie avec art compensé,
Vous qui depuis mille ans avez toujours pensé,
J'adore votre bouche où le courroux flamboie
Et vos seins frémissants d'une tranquille joie.
Et vous savez si bien ces amours épérdus
Que si vous retrouviez un jour vos bras perdus
Et qu'à vos pieds tombât votre blanche tunique,
Nos froideurs pâmeraient dans un combat unique,
Et vous m'étalierez votre ventre indompté,
Pour y dormir un soir comme un amant sculpté!

(Banville, 1842, Les Cariatides).



LE FOU ET LA VÉNUS

Quelle admirable journée! Le vaste parc se pâme sous l'oeil brûlant du soleil, comme la jeunesse sous la domination de l'Amour.

L'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit; les eaux elles-mêmes sont comme endormies. Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse.

On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus éntinceler les objets; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées.

Cependant, dans cette jouissance universelle, j'ai apercu un être affligé.

Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse.

Et ses yeux disent: - "Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté! Ah! Déesse! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire!"

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre.

(Baudelaire, 1862, Le Spleen de Paris).







